ISTITUZIONI

DI

CANTO FERMO

COMPOSTE

PER USO DEGLI ECCLESIASTICI

SECONDO LO STILE DEL MODERNO SISTEMA

E

LA PRATICA DELLA CHIESA ROMANA

DA UN SACERDOTE

DELLA CONGREGAZIONE DELLA MISSIONE

DEDICATE

AL REVERENDISSIMO SIGNORE

D. GIOVANNI BATTISTA ETIENNE

SUPERIOR GENERALE

DELLA MEDESIMA CONGREGAZIONE

ROMA MDCCCXLIV.

PRESSO ALESSANDRO MONALDI

Quantum flevi in hymnis et canticis tuis suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter! Voces illae influebant auribus meis, et eliquabatur veritas tua in cor meum; et exaestuabat inde affectus pietatis, et currebant lachrymae, et bene mihi erat in eis. (S. August. Conf. lib. IX. c. 6.)

Flebat igitur Augustinus tenerrimo pietatis sensu, cum audiret in Ecclesia sacrarum rerum cantus, probe audiens, et intelligens verba, quae cantu efferebantur. Fleret forsan etiamnum ipse, si nonnullarum Ecclesiarum musicos cantus audiret, non pietatis sensu, sed doloris, quod cantum perciperet, verba autem non intelligeret. (Benedict. XIV. Encicl. 19. *Febr.* 1749. §. 9. *Bull. Tom.* 3.)

Reverendissimo Signore

Avendo io conosciuto per esperienza quanto bisogno abbiano gli Ecclesiastici d'apprendere il canto della Chiesa, credei ben fatto raccoglierne le regole, e presentarle al Clero sotto il titolo « Istituzioni di Canto Fermo » per istruire i Cherici della vera maniera d'appararlo come si conviene.

Parvemi poi troppo dicevole ch'elleno non comparissero in pubblico se non fregiate del nome di Vostra Signoria Reverendissima, che è stata per celeste disposizione data a Supremo Capo d'un Istituto, il quale tra le sue funzioni riconosce principalmente quella di formar il

Clero nelle scienze sacre e nella ecclesiastica Liturgia. Potranno quindi tali regole considerarsi come i primi frutti che Le offro raccolti dal nostro V. Seminario interno, in cui ebbi la sorte di gustar gli elementi di questa scienza, nel mentre stesso, che valgono a testimoniar il mio zelo per l'onore della Casa di Dio.

Intitolata a Voi, sortirà questa mia opera quel prospero successo, ch'io tanto le desidero, e per la quale solamente impiegai le fatiche a gloria del Signore. Con questa speranza mi reco ad onore di rassegnarmi con profonda venerazione e riconoscenza sincera

Di V. S. R.

Umilissimo Devotissimo Obbedientissimo Servo

O. P.

SACERDOTE DELLA MISSIONE

DISCORSO DELL' AUTORE

AGLI ECCLESIASTICI

I. Quando si dice che il Canto fu dalla natura istituito per sollievo de' mesti spiriti de'mortali, si dee piuttosto dire che dalla Providenza fù principalmente indirizzato alla celebrazione delle lodi e de' ringraziamenti suoi. Imperocchè se, come leggesi ne' Proverbj (*c.* 16. *v.* 4.), tutte le cose ha Iddio fatte per se medesimo, non può recarsi in dubbio che al santo nome di Lui debba l'uomo riferir quel canto, per la formazione del quale ha ricevuto tanti meravigliosi stromenti. E sebbene egli possa adempiere quest'ufficio di laudi colla voce sola, e senza l'uso del canto, nondimeno riputarono i savj che la divina lode unita col canto degl'Inni e de' Cantici si renda più onorevole e più grata al Cielo, secondo quello che praticava il Salmista (68. 31.): *Laudabo nomen Dei cum cantico*. Uno degli atti di religione co' quali Dio vuol essere onorato dagli uomini è certamente l'orazione fatta in ispirito e verità (*Jo.* 4. 24); ma ciò non ostante l'orazione vocale dee unirsi alla spirituale per eccitar vieppiù l'interna divozione, e per dimostrare che non solo l'animo colle sue potenze, ma ancora il corpo colla sua lingua s'impiega ne' divini ossequj (*S. Thom.* 2. 2. *q.* 84. *a.* 12.). Che se ciò è vero, sarà vero altresì, che alle orazioni vocali e alle lodi divine unendosi il canto, si rendano più grate ed accette a Dio, perchè in esse maggiormente l'uomo impiega le sue potenze ed i suoi sensi per onorarlo. Quindi a ciò fare gli danno incitamento non solo gli augelli che co' loro canti lodano e

benedicono il Signore, ma perfino le insensate creature, che a modo loro tutte sono invitate a cantar inni di gloria a Dio (*Dan.* 3. 57). E noi scorgiamo, che nell'uno e nell'altro testamento Egli ha sempre riscosso dagli uomini questo tributo di laudi, di cui tanto si compiace e a cui inchina più facilmente l'orecchio ed il cuore.

II. Il primo che sappiasi aver cantato lodi e ringraziamenti a Dio fu Mosè, allorchè passato felicemente il mar rosso, intonò quel solenne cantico, che formerà l'ammirazione di tutt' i secoli: *Cantemus Domino: gloriose enim magnificatus est; equum et ascensorem dejecit in mare* (*Exod.* 15. 1). A lui si unì ancora la sua sorella Maria, che con timpani e cori intraprese a cantar colle donne del popolo le parole che avea udito dal fratello. Da quest'esempio derivò poi negli Ebrei il costume di cantar non solo gli uomini, ma anche le donne publicamente le divine laudi con voci e con istromenti (*Genebr. in Psal.* 67 *v.* 28). Difatti cantò Debbora e Barac un cantico di ringraziamenti dopo la riportata vittoria (*Jud.* 5. 1): lo cantò Anna madre di Samuele per la prole ottenuta (1. *Reg.* 2. 1): Giuditta per la liberazione della patria (*Judit.* 16. 2): Isaia per i beneficj di Cristo Salvatore (*Isai.* 12. 1): Ezechia pel prolungamento di sua vita e per lo riscatto dalle mani degli Assirj (*Isai.* 38. 10): Abacuc per la venuta del Messia (*Hab.* 3. 1): i tre fanciulli per la immunità dalle fiamme (*Dan.* 3. 52). Israello pure cantò una canzone sopra il pozzo, che tosto apparve per dissetarlo (*Num.* 21. 17): le donne di tutte le città uscendo incontro a Davidde che tornava trionfatore dell'ucciso gigante, con timpani e sistri cantavano: *Percussit Saul mille, et David decem millia* (1. *Reg.* 18. 7). I libri de' Paralipomeni ad ogni tratto ricordano l'uso di cantare e sonare a gloria del Signore (2. *Par.* 7. 6 - 29. 27 - 31. 2).

Nel trasferirsi dell' arca in Gerusalemme ordinò Davidde cantori e sonatori di Nabli, di Lire, di Cembali, e d'Organi musici (1. *Par.* 15. 16). Per comando di lui furono ancora stabilite 4000 persone che cantassero e 24000 Leviti che a vicenda si occupassero a lodar il Signore mattina e sera (1. *Par.* 23. 5. e 30). Cominciando poi a rimbombar d'intorno all'arca le voci de' cantori, ed il suono de' molti stromenti la casa di Dio si riempì di nube caliginosa e di gloria (2. *Par.* 5. 13).

III. Ma il più chiaro esempio di ciò si ravvisa nello stesso Davidde che compose i Salmi soliti cantarsi da lui al suono della Cetra, invitando spesso gli altri a Salmeggiare con musicali stromenti Salterio, Arpa, Cembalo, Tromba ed Organo (*Psal.* 150. 3): ciò che poi fu da Salomone lodevolmente eseguito nel Tempio, ove si destinarono 288 maestri di canto e di suono (1. *Par.* 25. 7). Si cominciò quindi a formar delle regole più stabili, che il padre tramandava successivamente al figliuolo: ed in mezzo alla stessa idolatria, nella privazione d'ogni publica cerimonia si mantenne pura e viva la sacra melodia; poichè dopo la schiavitù di Babilonia, si vide tornar in Gerusalemme colle famiglie de' Leviti, le famiglie altresì de' cantori (1. *Esdr.* 2. 41), i quali riedificato il tempio furono destinati al ministero dell'altare (2. *Esdr.* 11. 22), e ristaurate le mura della santa città, più cori di cantori e di sonatori ne festeggiarono la solenne dedicazione, con inni al Dio delle misericordie, misti al suono di tromba, di salteri, e di cetre (2. *Esdr* 12. 27). Colla pompa medesima ne' secoli posteriori fu celebrata da Giuda Maccabeo la consecrazione del nuovo altare ch'egli fè ergere ad onore del vero Dio tra il canto degl'inni ed il suono de' cembali (1. *Mach* 4. 54). E così può dirsi che la maniera di salmeggiare e di cantare passasse dalla Sinagoga

alla Chiesa di Cristo, la quale doveva poi servirsene fino alla consumazione de' secoli (*Alap. in c. 47. Eccli. v. 11. pag.* 969).

IV. Passando quindi dal vecchio al nuovo Testamento la prima che sciogliesse a Dio un cantico di ringraziamento per tanti benefici ricevuti, fu la Vergine Santissima (*Luc.* 1.46), che lo cantò per escludere il pianto di Eva e di tutta la sua infelice posterità: *Audite igitur quemadmodum tympanistria nostra cantaverit: ait enim Magnificat anima mea Dominum.... Hevae planctum Mariae cantus exclusit.* (*S. August. Serm.* 18 *de Sanct.* 194. *in app.*). Ad esempio di lei Zaccaria e Simeone fecerò in un cantico le loro azioni di grazie (*Luc.* 1. 68 - 2. 29). Venuto poi alla luce l'autor della legge, benchè le scritture non ci riferiscano quante volte cantasse lodi all'eterno suo Padre, essendo credibile ch'egli seguisse in ciò il pio costume del suo popolo, nondimeno ci assicura S. Matteo (26. 30), che l'ultima cena fu chiusa con un inno (*secondo la Glossa ordin. Tom.* 5) cantato; poichè gl'inni, al dir di s. Agostino (*in Psal.* 72), non sono lodi di Dio, se non in quanto si uniscono al canto, senza di cui neppur inni si possono chiamare: *Hymni laudes sunt Dei, cum cantico: hymni cantus sunt, continentes laudem Dei. Si sit laus et non sit Dei, non est hymnus: si sit laus, et Dei laus, et non cantetur, non est hymnus. Oportet ergo ut si sit hymnus, habeat haec tria, et laudem, et Dei, et canticum.* Seguirono fedelmente gli Apostoli l'esempio del lor divino Maestro, e ben rilevasi dal libro de' loro atti, (*cap.* 16. *v.* 25), ove si legge che Paolo e Sila stretti in oscura prigione s'udirono di mezza notte cantare e lodare Dio: *Media autem nocte, Paulus et Silas orantes, laudabant Deum.* Chiunque avrà scorso le lettere dell'Apostolo delle genti, avrà insieme notato l'im-

pegno che ei mostra di questo canto in quella che scrisse ai Colossensi (*c.* 3 *v.* 16): *Docentes, et commonentes vosmetipsos psalmis, hymnis, et canticis spiritualibus, in gratia cantantes in cordibus vestris Domino*: ed in quell' altra che scrisse agli Efesi (*c.* 5 *v.* 19): *Loquentes vobismetipsis in psalmis, et hymnis, et canticis spiritualibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino*. S. Jacopo ancora (*c.* 5. *v.* 13) esorta i fedeli, ove sia lor conceduta quiete d'animo, a cantar salmi: *AEquo animo est? psallat.* Nè qui si creda che l'uno e l'altro Apostolo abbiano voluto alludere ad un canto tutto intimo e del cuore, che si faccia senza il ministero della voce; poichè altro non vollero esprimere, secondo gl'interpreti (*Alapid. in c.* 3. *v.* 16. *ad Colos.*), se nonchè il canto sagro debba avere principalmente l'origine dal cuore ben disposto, e quindi risonar sulle labbra a gloria del Signore. Ma i loro insegnamenti non andaron lungi dai loro esempj. Come ebrei erano assuefatti alle costumanze della propria nazione, e radunandosi nel tempio è da presumersi che altre cantilene non usassero se non quelle del popolo, le quali erano quelle medesime che discendevano da cantori Leviti (*P. Gio. Martin. Stor. della Mus. Diss.* 3. *pag.* 368 *T.* 1). Ma checchè sia di ciò (che noi lasciamo alla critica de' dotti), egli è però certo che siccome da Cristo gli Apostoli, così dagli Apostoli la Chiesa tutta apprese l'uso del canto spirituale: *Maxime id, quod etiam de Scripturis defendi potest, sicut de hymnis et psalmis canendis; cum et ipsius Domini, et Apostolorum habeamus documenta, et exempla, et praecepta* (*S. August. Epist.* 55 *al* 119 *c.* 18. *ad Jan. T.* 2).

V. Come poi i fedeli de' primi tempi continuassero a praticar questo canto specialmente nella celebrazione de' divini misteri, chiarissima testimonianza ne fa S. Dio-

nigi Areopagita, o chi n'è l'autore (*De Eccl. Hierar. c.* 3. §. 2), che visse nell'età degli apostoli, il quale descrivendo le cerimonie ed i riti del Sacrificio solenne, dopo aver riferito che il Vescovo incominciava la sacra melodìa de' Salmi, aggiunge che poi da tutto il Clero se ne proseguiva il canto: *Pontifex precem sacram ad altare Dei celebraturus, ab ejusdem suffitione initium faciens, universum circuit chori ambitum; donec rursum ad altare divinum rediens, infit Psalmorum melos, omni ordine Ecclesiastico sacram ipsi Psalmodiam succinente.* S. Giustino mart. (*nell' Apolog.* 1. *ad Anton.* §. 67) espone parimenti l'ordine meraviglioso che regnava nelle adunanze de' cristiani, nelle quali si costumava il canto de' Salmi siccome dagli apostoli appreso, e a cui faceva poi eco il popolo in voce promiscua: *Omnes simul consurgimus, et preces emittimus: atque, ut jam diximus, ubi desiimus precari, panis affertur, et vinum et aqua: et qui praeest, preces et gratiarum actiones totis viribus emittit, et populus acclamat: Amen.* S. Basilio Magno descrive ancora (*nella sua lett.* 63 *al* 69 *ad Cleric.*) l'uso di cantare tra i fedeli d'Egitto, nell'una e nell'altra Libia, presso i Tebei, i Palestini, i Fenicj, i Siri, e quelli che abitavano l'Eufrate: poichè levandosi di buon mattino, si portavano ad un oratorio, da essi chiamato casa della preghiera. Quivi dopo molti atti di cristiana pietà si dividevano in due cori, uno d'uomini, l'altro di donne, ed a ciascuno era assegnato un maestro o direttore del canto, che tutto regolava con ordine: *Qui jam obtinuerunt ritus, omnibus Ecclesiis Dei concordes sunt et consoni. De nocte siquidem populus consurgens, antelucano tempore domum precationis petit: inque labore et tribulatione ac lachrymis indesinentibus facta ad Deum confessione, tandem ab oratione surgen-*

tes ad Psalmodiam instituuntur. Et nunc quidem in duas partes divisi alternis succinentes psallunt, atque ex eo simul eloquiorum Dei exercitationem ac meditationem corroborant: et cordibus suis attentionem, et rejectis vanis cogitationibus mentis soliditatem suppeditant: deinde uni ex ipsis (hoc muneris dato, ut quod canendum est, prior ordiatur, reliqui succinunt: atque ita Psalmodiae varietate precibusque subinde intersertis noctem superant. Illucescente jam die pariter omnes velut ore uno et corde uno confessionis Psalmum Domino offerunt, ac suis quisque verbis resipiscentiam profitetur. E non solo nelle adunanze religiose, ma ne' campi perfino e nelle ville si udiva il canto sacro, come della sua provincia fa piena fede S. Girolamo scrivendo a Marcella (*lib.* 2. *Epist.* 8 *int. select.*): *In Christi vero villa.... tota rusticitas est: extra psalmos, silentium est; quocumque te verteris, arator stivam tenens, Alleluja decantat: sudans messor, psalmis se avocat; et curva attondens vites falce vinitor, aliquid Davidicum canit. Haec sunt in hac provincia carmina: hae, ut vulgo dicitur, amatoriae cantiones.* Può dunque meritamente conchiudersi, che le Chiese cristiane fin dalla lor nascita risonavano de'salmi Davidici; e se ne' lunghi anni delle persecuzioni degl'Imperatori l'ecclesiastiche melodìe non si udivano che fra il silenzio delle catacombe, poscia rimbombarono in aperta luce con incredibile giubilo de'fedeli, dopo che alla chiesa fu da Dio accordata la pace e il libero esercizio de' suoi misteri.

VI. Senonchè autori d'ogni credito attestano, che non in tutte le chiese il canto fu sempre uniforme. Nella chiesa Alessandrina cantavasi con poca inflessione e piegatura di voce, avvicinandosi più alla lezione, che al canto. (*S. August. conf. lib.* 10. *c.* 33). Nella chiesa Orientale si can-

tava con più varietà di voci e di toni (*S. Isid. Hisp. de Off. Eccl. lib.* 1. *c.* 3). Ma nella Chiesa Romana fin dal principio della Sede Apostolica si tenne nel cantare un modo di mezzo, cioè nè come in Alessandria, ove fu Vescovo S. Atanasio, nè come in Cesarea, ove resse la Sede episcopale S. Basilio; ma che partecipava dell'uno e dell'altro con mirabile soavità e dolcezza (*Baron. an.* 60. *n.* 33).E questo fu il canto che S. Agostino difese contro gl'insulti degli eretici ed introdusse nella sua Chiesa d' Ippona, come par che si rilevi da una sua lettera (55. *al* 119 *c.* 18): *De hac re tam utili ad movendum pie animum, et accendendum divinae dilectionis affectum, varia consuetudo est, et pleraque in Africa Ecclesiae membra pigriora sunt, ita ut Donatistae nos reprehendant quod sobrie psallimus in Ecclesia divina cantica Prophetarum; cum ipsi ebrietates suas ad canticum psalmorum humano ingenio compositorum, quasi tubas exhortationis inflamment.* S. Ambrogio poi nella sua Chiesa di Milano adottò l'uso di cantare come nella Chiesa d'Oriente, e giudicandolo più opportuno a commuovere il popolo, lo accrebbe di nuovi Inni e di modulazioni decentissime, che come ne porta l'opinione, si conservano tuttavia in quella Diocesi (*P. Gio. de Rossin. Gram. Mel. pref.*); ma dal risapersi che fino dalle prime età della Chiesa furono ripresi i cantori (*nel concil. Antioch. c.* 10 *apud Bar.*) per l'affettazione e l'immodestia nel cantare, è da credersi che fin d'allora si cominciasse a por freno al canto e a moderarlo secondo le leggi della gravità e del decoro. Un objetto di tanto interesse richiamò le zelanti cure de' Sommi Pontefici, i quali con lunghe fatiche l'hanno poi corretto, illustrato e a miglior forma ridotto,inculcandone con pressanti ordinazioni la pratica.

VII. Quegli che più si distinse fu S. Gregorio il Grande che avendo trovato delle tracce di musica ecclesiastica segnate fin dai tempi di S. Ambrogio, si occupò sul bel principio a sostituire le lettere latine alle greche per indicarne le diverse modulazioni: indi corresse le antiche cantilene, ne sostituì delle nuove, e fondò un collegio di cantori che andassero a cantare ovunque egli si portava a celebrare. Quindi un tal canto fu onorato del venerando suo nome sì perchè lo ristorò colle sue fatiche, sì perchè sopra degli altri canti a lui fu caro, avendolo sostituito a quello che era in uso da prima. I suoi successori non secondarono meno l'impulso che egli diè felicemente a questo ramo di scienza; e sotto i loro auspicj il canto romano maestoso e divoto ebbe l'onore di propagarsi in quasi tutte le chiese dell'Occidente. In Inghilterra fu introdotto l' anno 680 a petizione dell'Abate Benedetto, che ottenne dal Pontefice S. Agatone di condurre nella sua chiesa Giovanni maestro di cappella di S. Pietro, affinchè v' insegnasse il modo di cantare, come si cantava in Roma, e a poco a poco vi spargesse il canto della Chiesa Romana (*V. Beda Hist. Gent. Angl. lib. 4 cap.* 18 *T.* 3). In Francia s' introdusse l' anno 754 ad istanza del re Pipino, che ricevè dal Papa Stefano II. varj cantori per disseminare il canto romano in tutte le provincie del suo regno (*Walafr. Strab. de Reb. Eccl. cap.* 25). Dipoi a richiesta di Carlo Magno si portarono nelle Gallie altri due cantori Isidoro e Benedetto, eruditi nella scuola gregoriana, ed inviativi dal Pontefice Adriano I. l'anno 787, per mezzo de' quali il canto francese a norma del romano fu riformato, dopo la prima sua aberrazione (*Engolism. in Vit. Car. M. cap.* 8). Nella Spagna ancora per ordine di Alfonso V. si aprirono publiche scuole di questo canto, ove la gioventù era diligen-

temente ammaestrata. Nè minore fu in Portogallo la premura dei re Giovanni II, IV, V, l' ultimo dei quali sarà sempre in memoria di benedizione per aver ottenuta una copia del canto della cappella Pontificia, e pagate a sue spese le stampe della riforma di S. Pio V, obbligando tutte le Cattedrali del suo regno e le case religiose ad uniformarsi alla pratica della Chiesa Romana.

VIII. Ma alla vigilanza continua de' Sommi Pontefici pel miglioramento e per la propagazione del canto sagro in tutta la Chiesa, fecero eco perfetto in tutte l'età i Concilj, tornando ad inculcare più gravemente agli ecclesiastici l'obbligo di apprenderlo e di conservarlo nella sua perfezione. Il concilio Agatense celebrato l' anno 506 nel can. 30 ordina che ogni dì sieno cantati gl' inni e i salmi: *Quia convenit ordinem Ecclesiae ab omnibus aequaliter custodiri, studendum est, ut sicut ubique fit, et post antiphonas collectiones per ordinem ab Episcopis, vel Presbyteris dicantur; et hymni matutini vel vespertini diebus omnibus decantentur: et in conclusione Matutinarum, vel Vespertinarum Missarum, post hymnos capitella de Psalmis dicantur.* (*Coll. Hard. T.* 2. *pag.* 1002). Il Concilio Toletano IV tenuto l'anno 633 nel cap. 13 proibisce di rigettare il canto degli inni e delle orazioni: *De hymnis etiam canendis et Salvatoris et Apostolorum habemus exemplum... Sicut igitur orationes, ita et hymnos in laudem Dei compositos nullus vestrum ulterius improbet, sed pari modo Hispania, Galliaque celebret* (*T.* 3 *pag.* 583). Il Sinodo d'Aquisgrana coadunato l'anno 789 nel capit. 72 ordina d'aprire scuole generali per l'istruzione de' fanciulli nel canto: *ut scholae legentium puerorum fiant, ubi psalmos, notas, cantus, computum, grammaticam per singula Monasteria vel Episcopia discant* (*T.* 4

pag. 842). Il Concilio di Trento, che nulla tralasciò di quanto poteva cooperare alla riforma del Clero, nel cap. 18. della Sess. 23. *de Refor*., ove parla dell' istituzione de' Seminarj, fra le altre cose che prescrive doversi insegnare a' chierici seminaristi, annovera espressamente quella del canto: *Ut vero in eadem disciplina ecclesiastica commodius instituantur, tonsura statim, atque habitu clericali utentur; grammatices, cantus, computi ecclesiastici, aliarumque bonarum artium disciplinam discent.* Il Concilio Romano tenuto l'anno 1725 nel Tit. 16. cap. 3. vuole che tutt' i cherici imparino il canto gregoriano: *Clericos omnes monemus, ut in sortem Domini vocati, quae seculi sunt amare dediscant... In optimis itaque se studiis sacrisque litteris se diligenter exerceant: sacros ritus, rubricas, et coeremonias calleant: cantum Gregorianum addiscant: divinaque munia in Ecclesiis cum pietate obeant, et majestate:* e nel cap.5. del Tit. 6. comanda ai Vescovi che nel conferir i Canonicati o altri Beneficj ecclesiastici anche semplici devono in parità di meriti preferir sempre quelli che possiedono il canto Gregoriano: e che quando la collazione di loro spetta alla Sede Apostolica debbon fare del canto espressa menzione nellc lettere testimoniali che concederanno: *In conferendis tandem Canonicatibus, aliisve etiam Beneficiis simplicibus, Episcopi non carnem respiciant..., sed caeteris paribus semper eos praeferant, qui cantum callent Gregorianum; et collatione ad Sedem Apostolicam spectante, de ejusdem cantus peritia mentio fiat in testimonialibus, quae concedentur.*

IX. La Chiesa dunque per bocca de'Sommi Pontefici e de' sacri Concilj non ha mai cessato d'inculcar vivamente agli Ecclesiastici il dovere che tanto gli stringe, d'apprendere il canto fermo; poichè ella scorge in lui

uno de' suoi più vaghi ornamenti ed insieme un mezzo efficacissimo a produrre il raccoglimento del cuore, il fervor della pietà, l'esercizio delle virtù, la pratica de' divini comandamenti. *Nihil enim*, con eleganza il Crisostomo (*Homil. in Psal.* 41. *T.* 5. *pag.* 130), *animam aeque erigit, alatamque quodammodo efficit, atque a terra liberat, et exsolvit a vinculis corporis, amoreque sapientiae afficit, et ut res omnes ad hanc vitam pertinentes irrideat, perficit, ut cantus modulationis, et divinum canticum numero compositum. Nostra certe natura usque adeo delectatur canticis et carminibus, ut vel infantes ab uberibus pendentes, si fleant et affligentur, ea ratione sopiantur. Nutrices certe, quae eos gestant in ulnis, saepe abeuntes et redeuntes, et quaedam puerilia eis carmina decantantes, supercilia eorum ita sopiunt. Quocirca saepe quoque viatores meridie agentes jugalia animalia, hoc faciunt canentes, itineris molestiam illis canticis consolantes. Nec solum viatores, sed etiam agricolae uvas in torcularia calcantes, vindemiantes, et vites colentes, et quodcumque aliud opus facientes, saepe cantant. Nautae quoque remos impellentes, hoc faciunt. Iam vero mulieres quoque texentes, et confusa stamina radio discernentes, saepe quidem et per se singulae, saepe autem etiam omnes concorditer unam quamdam melodiam concinunt. Hoc autem faciunt mulieres, viatores, agricolae, et nautae, qui ex opere faciendo suscipitur, laborem cantu consolari volentes, utpote cum anima, si carmen et canticum audierit, molestia et difficilia sit facilius toleratura. Quoniam ergo hoc genus delectationis est nostrae animae valde innatum, ne daemones lasciva et meretricia cantica introducentes omnia everterent, Psalmos Deus opposuit, ut*

ex ea re simul caperetur voluptas et utilitas. Ex externis enim canticis damnum et exitium, et multa gravia invehuntur; nam cum quae sunt in his canticis lasciviora et iniquiora, partibus animae insederint, eam imbecilliorem reddunt, et molliorem: ex Psalmis autem spiritualibus lucri quidem plurimum, maxima autem utilitas, insignisque sanctificatio, et omnis philosophiae occasio processerit, cum et verba animam expient, et Sanctus Spiritus in canentis animam celeriter advolet. S. Agostino pure (*Conf. lib.* 10. *cap.* 33. §. 3.) ricordandosi delle lagrime di tenerezza, che avea sparse nel sentir celebrare col canto i divini offici, conchiude esser grandissimo il vantaggio di sì pia consuetudine e doversi ad ogni costo conservare nella Chiesa un tal costume, qual mezzo valevole a risvegliare ed accender ne' fedeli i più grandi sentimenti della pietà e della divozione. *Cum reminiscor lachrymas meas, quas fudi ad cantus Ecclesiae tuae, in primordiis recuperatae fidei meae: et nunc ipsum, cum moveor non cantu, sed rebus quae cantantur, cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur, magnam instituti hujus utilitatem rursus agnosco.., magisque adducor, non quidem irretractabilem sententiam proferens, cantandi consuetudinem approbare in Ecclesia; ut per oblectamenta aurium, infirmior animus in affectum pietatis assurgat.*

X. È vero però che nel canto ecclesiastico non si trova quella soavità e quel diletto, che si sperimenta nel figurato, non avendo egli molteplice varietà di voci, e non essendo accompagnato da tanti stromenti, de' quali fa uso il figurato. Ma che perciò? Dovrà esso riputarsi sfornito d'ogni soavità e d'ogni diletto? Farei certamente ingiuria al suo merito, se per poco lo volessi consen-

tire: poichè avendo la Chiesa, diretta dallo Spirito Santo, fra tanti canti scelto il gregoriano e servendosi di esso per allettare gli animi de' fedeli alle lodi divine e alla meditazione delle cose celesti, bisogna dire ch' Ella abbia divisato in lui quelle prerogative di sonorità e di dolcezza, che conducono a sì gran fine. Mostra certamente l'esperienza che il canto fermo portato con quella gravità e semplicità che richiede, muove mirabilmente gli uditori a tenerezza e divozione: il cuor loro si compunge nel sentirlo e senza neppur avvedersene colla mente si trovano in Dio. Se poi di qualche cosa apparisce sfornito, non l' è che del brio, de' vezzi, della lascivia della musica. Quanto al resto egli non è punto agli altri inferiore, conservando le tre sorti di canto, diatonico, cromatico, enarmonico, delle quali si costituisce il vero canto armonico. Difatti manca in esso la diversità delle voci, ma non manca la variazione artificiosa de' toni, passaggi, cadenze: manca la rigorosa misura di tempo, ma non manca la maestosa proporzione delle voci: manca la moltiplicità delle figure, ma l'ammirabile varietà dell'espressioni non manca (*Laz. Can. Belli Disser.* §. 1). D'altronde il vero diletto d'un cristiano non dee riputarsi quello che solo serve a pascere l'orecchio, e a riempiere di vani sollazzi lo spirito; ma quello bensì che ne riforma il cuore, ne santifica i costumi, e lo avvicina più d'appresso a Dio. Sicchè tanto è lungi che il canto ecclesiastico sia spoglio di soavità e di dolcezza (di che molti calunniatori lo accusano), che anzi alle anime pie e agli uomini virtuosi riesce più gradevole ed è meritamente preferito all'altro che si chiama musicale: *Cantus iste ille est, qui fidelium animos ad devotionem et pietatem excitat: denique ille est, qui si recte, decenterque peragatur in Dei Ecclesiis, a piis hominibus liben-*

tius auditur, et alteri, qui cantus harmonicus, seu musicus dicitur, merito praefertur (*Bened. XIV. Enc.* 19 *Febr.* 1749.§. 2).

XI. Io mi ristarò qui dall'annoverare i disordini gravissimi, ai quali fin da più rimoti tempi la Musica ha trascinato i perduti suoi amatori. Gli stessi filosofi gentili ne compiansero amaramente l'immodestia e la sfrenatezza (*Plutarc. de Mus. T.* 4). Tacerò ancora che oltre all'aver ferito gravemente l'animo di tanti giovani incauti, ha avuto ancora forza di scagliare i suoi dardi nel cuore di certe persone, che il mondo stesso chiama oneste e virtuose. Tra le molte confessioni che se ne potrebbero addurre in conferma, udiamo quella che S. Agostino fa di se ingenuamente (*Conf. lib.* 10 *cap.* 33): *Sed delectatio carnis meae, cui mentem enervandam non oportet dari, saepe me fallit... cum mihi accidit, ut me amplius cantus, quam res quae canitur moveat, poenaliter me peccare confiteor, et tunc mallem non audire cantantem. Ecce ubi sum. Flete mecum et pro me flete.* E se in un uomo colmo di tutte le virtù tanto poteva co' suoi occulti prestigj la musica poco moderata: che non potrà una musica intemperante e lasciva sopra il cuor debole di persone men virtuose di lui? I Padri della Chiesa ne hanno mai sempre deplorato i tristi effetti, ed hanno levata alta la voce contro i suoi perniciosi abusi. S. Basilio (*Homil.* 24. *de leg. lib. Gent.*) esortava i giovani a tenersi lontani dalla musica licenziosa: *Oportet enim.... nec per aures animarum corruptricem melodiam haurire. Hoc enim musicae genus servitutis et ignobilitatis fructus parere, praeterea libidinum stimulos acuere solet. Alia nobis musica melior existit, et ad meliora nos excitans, sequenda... Tanta sane melodiae rectae differentia a turpi atque obscoena est, ut eam, quae*

in usu est, non minus fugere debeatis, quam rem aliquam turpissimam. Clemente Alessandrino (*Paedag. lib. 2. cap. 4. in fin.*) voleva che fin nei conviti stessi de' cristiani non si udissero molli armonie: *Sunt enim admittendae modestae et pudicae harmoniae: contra, a forti et nervosa nostra mente vere molles harmoniae amandandae quam longissime, quae improbo flexuum vocis artificio, ad effoeminatam mollitiem et scurrilitatem deducunt. Graves autem et pudicae modulationes ebrietatis proterviae nuncium remittunt. Chromaticae igitur harmoniae impudenti in vino proterviae, floribusque redimitae et meretriciae musicae, sunt relinquendae.*

XII. Ma alle esortazioni amorevoli de'Padri non si è voluto prestar docile l'orecchio, e la musica camminando da eccesso in eccesso giunse finalmente al colmo. Tocca allora la Chiesa sul vivo dalle scandalose sue intemperanze, avea risoluto di darle perpetuo bando da' suoi Tempi. E già il Pontefice Marcello II era sul punto di venire all'atto della proscrizione, quando fu rattenuto dal celebre Pier-Luigi da Palestrina, maestro di cappella Pontificia, il quale con fargli udire alcune messe di canto grave maestoso divoto, ottenne che non si eliminasse affatto la musica dalla Chiesa, ma che si riformasse con proposte regole, in forza delle quali ella si rendesse atta ad eccitar la pretesa divozione (*Bened. XIV. Enc. III. T.* 3). Nel Concilio di Trento però da alcuni Vescovi zelanti dell'Ecclesiastica disciplina fu proposto di togliere ad ogni modo le musiche dalle Chiese e di sostituirvi il solo canto gregoriano: il decreto espulsivo era già formato; ma riflettendo altri che per tal novità si sarebbe aperta la via ad innumerabili querele, ne fu moderato il rigore, come si può vedere nella Sess. 23 c. 18 de ref. Quindi alla riforma della musica rivolsero le loro sollecitudini i Sommi

Pontefici Pio V. (*Decr. die* 4 *Apr. an.* 1571), Alessandro VII. (*Const.* 36 *die* 23 *Apr. an.* 1657), Innocenzo XI. (*Decr. die* 3 *Dec. an.* 1678), Innocenzo XII (*Decret.* 76 *die* 20 *Aug.* 1692), Benedetto XIV (*Encic. die* 19 *Febr.* 1749). Ai Pontefici si unirono successivamente i Concilj di Milano (1. *Tit.* 51. *Coll. Hard. T.* 10 *pag.* 687), di Malines (*an.* 1570 *cap.* 10. *Tit. de off. pag.* 1185), del Messico (*an.* 1585 *P. I. c.* 18 *pag.* 1762), d'Avignone (*an.* 1594 *Tit.* 35 *pag.* 1856). Ma tuttociò non è stato valevole a far sì, che la musica non tornasse più nelle antiche sue scostumatezze. Ella ha rinnovata la scena luttuosa di tante rovine per un gran numero d'infelici mortali: a dì nostri non apparisce men rea di prima, e tolga il Cielo che nol sia puranche per tanti nostri confratelli nel ministero. Noi così parliamo non già per disprezzare la musica, la quale per se stessa è lodevole e viene espressamente commendata (*Eccli.* 22. 5); ma per mostrar l'abuso che d'ordinario se ne fa, ed il pericolo in cui possono con maggior danno cadere gli ecclesiastici troppo appassionati per lei. D'altronde quale scandalo non osserverebbero i secolari in quelle persone, che avendo consecrata la lor bocca alle divine laudi e alla lezione delle sante Scritture, la profanassero poi cantando con indecente armonìa profani soggetti, arie teatrali, mottetti pieni di gusto mondano? or questi disordini non accadono nella pratica del canto fermo, che per essere unisono e senza varietà di tempi o di figure è naturalmente sodo, grave, modesto, e però dalla Chiesa riputato il più atto a conciliar la devozione.

XIV. Ma se non altro l'uso della stessa musica moderata e divota, qual oggi si permette, non è forse ristretto ad alcune chiese e ad alcuni giorni fra l'anno? non è di mera elezione d'arbitrio, anzichè di stretta necessità

di precetto? L'uso all'incontro del Canto fermo viene dalle sacre leggi prescritto indistintamente ad ogni giorno e ad ogni Chiesa, in cui si celebrano i divini officj. Niuno scampo adunque rimane a tutti gli Ecclesiastici per esimersi dall'obbligo d'apparare il Canto fermo, stantechè ciascuno di essi per condizione di ministero è destinato all'officio e al canto delle divine lodi. Che se tutti gli ecclesiastici senza eccezione lo debbono sapere, molto più quelli, che essendo per giustizia addetti al coro, hanno eziandio l'obligo di cantarvi bene le cose sacre, siccome dimostrano Garcias (*de Benef. P. III. c.* 2 *numer.* 513), Navarro (*de Orat. c.* 10 *n.* 47), e Azorio (*Inst. mor. l.*10. *c.*11.). Nè credano costoro d'aver adempito al loro officio, scaricandosi di una tal fatica sopra certa gente prezzolata, che in alcune chiese si mantiene per liberare i Canonici e gli altri Beneficiati dal canto: poichè a loro è stato espressamente intimato dal Tridentino (*Sess.* 24 *c.* 12, *de Ref.*), che per se stessi e non per altri debbono celebrare i divini officj; e molti decreti della S. C. (20 *Apr.*, *e* 23 *Nov.* 1602) hanno dichiarato che essi non unendosi al canto de' Salmi ec. non soddisfano, e che perciò non fanno proprj i frutti: ciò si vede coerente a quello che molti Canonisti (*Pignat. Cons.* 21. *T.* 8 *ad* 6 - *Ferrar. Bibl. v. can. a.* 5 *n.* 46 - *Barbos. de Can. c.* 34 *n.* 9) insegnano; e Benedetto XIV lo ha finalmente deciso (*Const.*103 § 24.*T.*1 *p.*372); onde non resta piùscampo a difesa. Veggano dunque coloro che assistono al coro in quali angustie tormentose si gettino qualora non sappiano bene il Canto della Chiesa: poichè non suffraga loro innanzi a Dio cantar alla rinfusa, senza alcuna regola e senz'ordine: altrimenti facendo andranno incontro a quella terribile maledizione che stà registrata in Geremia (48. 10): *Maledictus, qui facit opus Dei fraudolenter.*

AVVERTIMENTO

L'opera è divisa in due parti.

Nella prima si assegnano le teorie di canto più necessarie e ne' debiti luoghi si rischiarano con esempj. — Si espongono i vari sistemi e se ne sceglie il più comodo. — Si riporta la materia de' toni e se ne indica la più regolare.

Nella seconda si raccoglie la pratica delle molte Chiese, e se ne segue la più commendevole. — Si danno le istruzioni ai ministri del coro, e si esortano ad uniformarsi al costume della Chiesa romana. — Si allega in fine un'appendice, in cui trovasi registrato il canto delle funzioni più comuni tra l'anno, e può servire di Direttorio a tutti gli ecclesiastici.

Si è poi avuta la premura di estrarre il migliore da non pochi scrittori, senza punto affettar parzialità per chicchessia. — Se ne citano i luoghi fedelmente, e se ne riportano talora lunghi squarci in conferma.— Non si è ancora risparmiata la fatica di verificar minutamente ne'rispettivi fonti i testi che si adducono, lasciando i spuri, correggendo gli adulteri, e gli altri trascrivendo dagli originali.

A ragione dunque può l'autore prender argomento di sperare che non solo l'opera sua non sarà per incorrere taccia alcuna nel publico, ma che anzi sarà per incontrare il gradimento di tutt' i lettori, essendo stata eziandio per compimento sottoposta alla severa censura di persone superiori ad ogni regolar eccezione.

PARTE PRIMA

CAPITOLO PRIMO

DEFINIZIONE DEL CANTO FERMO

1. Il Canto fermo (1) è *una modulazione di voci che si eseguisce all'unisono per diversi intervalli senza rigorosa quantità o misura di tempo, e si usa per lodare e benedire Iddio ne' suoi Tempj.*

2. La *modulazione* consiste in una variazione artificiosa di voce che passi da un grado o sia intervallo ad un altro sì in ascendere, che in discendere. Non può dunque chiamarsi modulazione e molto meno *Canto* la semplice emissione di voce da organi umani sempre fissa in un grado, siccome nel leggere avviene.

(1) Egli va ricco e adorno di più denominazioni. Si dice *Fermo* dalla *gravità* e *maestà* con cui procede: *Piano* dalla *semplicità* sua e *facilità* in apprendersi. *Ecclesiastico* dalle *Chiese* in cui unicamente si adopera: *Romano* dall'alma città di Roma, dove sortì il nascimento e d'onde propagossi per tutto l'occidente, in Inghilterra, in Francia, in Germania, in Ispagna ec. *Angelico* dall'essersi in più occasioni udito cantar per bocca d'Angeli, come ne fanno piena fede gli scrittori (*Baron. an.* 60. *Corn. A lapide comm. in c.* 6.*Isai.*): chiamasi finalmente *Gregoriano* dal Pontefice s. Gregorio Magno, il quale ne fu il *Riformatore* e *Promotore*, avendo fondato in Roma il *Cantorato* o *Scuola di cantori*, una presso s. Pietro in Vaticano e l'altra presso il Patriarchio o palazzo del Laterano, onde poi uscirono Gregorio II., Stefano III., Paolo I. e Sergio II. (*Anast. in vit. Pont. an.* 757. *T.*1.). Appellavasi la Scuola *Orfanotrofio* ed era come un Seminario dotato di convenevoli rendite, in cui i giovanetti, che bramavano inaugurarsi all'ordine chiericale, venivano con ogni cura educati. Lo zelante Pontefice chiamato vi avea uomini valentissimi in ogni dottrina, sotto il magistero de' quali erano istruiti gli alunni principalmente ne' sacri riti e nel canto. Egli stesso aveva compilato l' Antifonario *Centone*, così detto per esservi riunite come

3. Debbono le voci modularsi ossia inflettersi da tutti i cantori ad un istesso modo, talchè ne risulti l'*unisono*, vale a dire un *medesimo suono* dal grave all'acuto, o dall'acuto al grave. Quindi segue la differenza che v'è tra il *canto fermo* e il *canto figurato*, mentre in questo le voci sono diverse non solamente di tempo, ma anche di suono, perchè l'una è dall'altra distante; (2) ed in quello tutto l'opposto. Apparisce di più l'errore e la temerità di quei cantori, i quali s'impegnano in far *varietà* di voci a solo fine di sentir *armonia* (3) specialmente nelle cadenze: essendo ciò contrario alla natura di un tal canto e impraticabile ancora, ove manchino le giuste consonanze. Se ne tollera peraltro il costume ne' soli canti semifigurati, quali sarebbero i *Kyrie*, *Gloria*, *Sequenze*, *Credo*, *Inni* ec.

4. Non hanno le voci nel canto fermo notabile e rigorosa quantità di tempo, siccome misurata e rigorosa l'hanno nel canto fignrato secondo la diversità delle figure, colle quali vengono espresse. Tuttavia qnalche differenza ammettono giusta le varie loro figure direttive, (*Ved. Part. I. Cap. III.* §. 10.) ma tale però, che non conduca all'estremo di leggerezza, in cui non di rado cadono certuni i quali corrono con tanta velocità,

in un corpo le *Cantilene* di molti compositori, e prendeasi cura sì grande di loro, che abitualmente malaticcio, pure dal letto in cui stava seduto, istruivali con paterna sollecitudine; e quando non ne traevano il dovuto profitto, colla verga li minacciava (*Joan. Diac. in vit. s. Greg. lib.* 2. *cap.* 6.). Illustre esempio degno d'essere imitato particolarmente a nostri dì in ciascuna Diocesi del mondo cattolico!

(2) Talvolta il canto figurato è ancor egli all'unisono, come si può veder praticato ne'cori del ch. prof. Bellini, ma ciò non è secondo l'ordinario costume.

(3) *Armonìa* è una *composizione* ossia *unione* contemporanea e artificiosa di più e diverse voci che non cantano le note medesime. (*Zarlin. Istit. Arm. Part. II. cap.* 2.)

cantando, che appena respirano: siccome ancora quelli che lo battono con tal impeto e celerità, che sembrano tanti *cani latranti*, piuttosto che *ecclestastici cantanti*; venendo con ciò a mostrare la poca divozione che hanno, e a cagionar grave disturbo ne' fedeli che ascoltano. (*Belli Reg. di Canto P.I. c.*1.)

5. L'oggetto per cui si formò il canto fermo non è certamente profano e secolare, come può affermasi in gran parte del canto figurato; ma bensì sacro e divino. Vuolsi perciò applicare a cose spettanti il culto di Dio, e la celebrazione de' suoi venerandi misteri: da che egli si versa costantemente intorno ai *Salmi*, ai *Cantici*, agl'*Inni*, che risvegliano la pietà, e rapiscono la mente a Dio. Tale a dir vero è il fine che si propose la Chiesa nell'instituire il *canto* sagro, e nel praticarlo ne' divini uffizj. *Salubriter*, insegna l'Angelico, *fuit institutum, ut in divinas laudes cantus assumerentur, ut animi infirmorum magis provocarentur ad devotionem* 2. 2. *q*. 91. *a*. 2.

6. Che se la musica ritrovando luogo ne' sacri tempj ha per oggetto ancor essa le cose sante e divine, grand'arte si richiede e molta industria, perchè serva di fomento alla pietà de' fedeli, mostrando l'esperienza che quante volte non giugne ad ottener questo fine, si osserva negli uditori il *cicaleggio* l'*irriverenza* e la *dissipazione*. Perciò tale ancora dovrebb'essere il soggetto piacevole di canto per un fervoroso ecclesiastico allorchè ne usa per sollevar dalle dure molestie il suo spirito, come ad esempio del Salvatore e degli Apostoli lo appresero i primi cristiani in bocca de'quali non risonavano già lascive canzoni, o cantici amatorj e teatrali, siccome a'dì nostri comunemente per ogni dove si ascoltano, ma cantilene spirituali e sante, dirette a lodar il Signore di tutte le cose. (*Tertull. apolog. c.* 39.)

CAPITOLO SECONDO

DELLA VOCE

1. Alla formazione del Canto in genere si richiede necessariamente la voce umana da cui nasce e senza di cui non può affatto sussistere nella propria sua forma, non altro essendo il canto che un *suono articolato* (1) ossia un *movimento* dell'aria prodotto dagli organi della voce, e da essi variamente modificato. (*S. Isid. Hisp. Orig. Lib. III. Cap.* 19.)

ORIGINE DELLA VOCE

2. La voce si genera dalla percussione dell'aria causata dal vario moto o tremolio degli organi umani, che diversamente movendosi formano il suono articolato, cui chiamiamo *voce*. stromenti della voce sono il *polmone*, l'*aspera arteria*, la *laringe*, le *corde vocali*, il *palato*, la *lingua* e i *denti*. Quindi è che dalle oscillazioni degli organi naturali elastici nasce la voce, e se i movimenti sono tardi e rari, si avranno voci *basse* e *gravi*: se veloci e spessi, si udiranno voci alte e acute. Dunque la gravità della voce dipende dalla tardità del moto, e l'acutezza di essa dalla velocità del medesimo (2).

(1) Sebbene ogni *voce* sia *suono*, non però ogni *suono* è *voce* propriamente detta, ma quello soltanto che da organi corporei ed umani è prodotto con articolazione. Quindi non *voce*, ma *suono* semplicemente dicesi quello che da qualsivoglia istrumento risulta, d'*Organo*, *Tromba*, *Cembalo*, *Violino ec.* da corda sia o da fiato; come non *voce* a rigore chiamar si dee quella degli augelli, ma *garrito*, siccome *nitrito* quello de' cavalli, *mugito* de' buoi, *rugito* de' leoni, *belato* delle pecore, *latrato* de 'cani ec. (*Belli Diss.* §.1.)

(2) Per l'ineguaglianza delle voci molte cause si assegnano: le principali sono la *costituzione* dell'organo la *qualità* della laringe e lo *stato* dell'aria. Il temperamento secco fà la voce *chiara*, il moderato *sonora* e *dolce*.

DIVISIONE DELLA VOCE

3. Non tutte le voci articolate sono per se stesse atte a generar la *melodia* (3) del canto fermo dietro la varietà delle loro specie, e perciò si dividono in *continue*, *discrete*, e *miste*. Le *continue* son quelle che usiamo ne' dimestici e familiari ragionamenti, e colle quali leggiamo la prosa. Le *discrete* son quelle, con cui cantiamo ogni sorta di composizione ordinata per intervalli musicali. Le *miste* poi sono quelle che partecipano delle une e delle altre, e colle quali siamo soliti di leggere o di recitar qualche composizion poetica. Sono dunque le sole *discrete* che servono alle modulazioni, alle armonie, e alle melodie. (*Zarlin. Istit. arm. Part. II. cap.* 13.)

4. La discreta si suddivide in *perfetta* e *imperfetta*. La prima dicesi perfetta o tono, perchè ha tutte le sue parti chiamate *comme* o *diastimi*. La seconda imperfetta o semitono, a motivo che manca di alcune delle parti sudette. Quante poi sieno le *comme* o parti quasi impercettibili che compongono la voce tanto perfetta che imperfetta, non è sì facile stabilirlo. Noi misurando la voce all'ingrosso diciamo, che nove *comme* costituiscono la voce perfetta o tono, cinque la voce imperfetta mag-

La forma ovale del meato nella laringe, dà la voce *uguale* e canora; il foro grande, la voce *grave*, l'angusto, l'*acuta*. Se lo stato della laringe è umido, la voce è *oscura*; se abbondante di umore, è *rauca*; e se dessa è pulita, la voce è *limpida* e bella. Se l'aria è crassa, la voce è *grave*, ed *acuta* se purgata. Il moto veemente e ristretto dall'aria genera l'*acuto*, il lento e non coartato il *grave*. I calidi d'ordinario hanno voce *grande*, i frigidi *poca* e *debole*. Il timore in fine rende la voce *piccola tremola* e *spezzata*. (*Rossin. Gram. Melod. Part. I. Cap.* 1. *dial.* 1.)

(3) *Melodia* è una *continuazione piacevole* di suoni o di note che succedonsi le une alle altre per grado o per salto.

giore o semitono maggiore, e quattro la voce imperfetta minore o semitono minore. (*Belli Reg. di Cant. ferm. P.I. c.* 2.)

NUMERO DELLE VOCI

5. Dimostra l'esperienza essere il numero delle voci più o meno grande, secondo la maggiore o minore intensione della voce e la robustezza degli organi vocali. I greci le fecero ascendere sino al numero di sedici (4) ed il celebre Guido aretino (5) seguendo l'ordinario della voce umana sensibile le portò fino al numero di venti nella sua *mano* omai antiquata e fuor d'uso. (*Vedi P. I. c.* 10. §. 8.) Quindi le divise in due *serie* o *scale* di sette voci nominate *Ettacordi*, e una di sei voci detta perciò *Esacordo*.

(4) La favolosa opinione degli antichi che discendeva da Tolomeo re di Egitto, era che la musica traesse origine dall'*armonìa* del Cielo, e che i mortali rapiti fossero ad udire e ad apprendere quel soave e non mai udito concento, che i sette Cieli solidi formavano nelle loro rivoluzioni. Platone, fra gli altri, assegnava a ciascuna sfera una delle *Muse* o *Sirene* che mettendo fuori la sua voce contribuiva in un colle altre a comporre la celeste armonia. Alla prima sfera o sia alla Luna applicava la musa detta *Talia*, *Euterpe* a Mercurio, *Erato* a Venere, al Sole *Melpomene*, a Marte *Clio*, a Giove *Terpsicore*, *Polimnia* a Saturno. Da qui prese occasione Tepandro Lesbio di ordinare queste sette voci o corde antiche in una *Serie* sola, congiungendole per due *Tetracordi* uniti, e da Lione samnio furon poi ridotte al numero di otto e divise in due Tetracordi separati. In progresso di tempo si accrebbero in modo, che pervennero al numero di sedici, partite in cinque Tetracordi e costituivano il Sistema massimo de' Greci. (*Zarlin. Ist. Arm. P. II. c.* 29. *e P. I.c.* 6.)

(5) *Guido* nacque in Arezzo città di Toscana sul cadere del secolo X. Fattosi monaco Benedettino nel monastero di Pomposa, castello nel Ferrarese, si diè in età assai *tenera* allo studio del canto involto allora fra tante difficoltà, che per apprenderlo richiedevasi lo spazio di ben dieci anni. Avendo però egli sortito dalla natura un genio singolare per quest' arte, applicossi unitamente ad un tal Michele monaco dell' istesso chiostro ad

6. Da questa divisione facilmente si deduce l'altra assai comune delle voci in *gravi*, *acute*, e *sopracute*. Le prime si dicono *gravi* perchè come più basse risuonano in petto e obbligano a slargare la laringe e a rilassare le corde vocali. Le seconde *acute* perchè essendo ottave superiori alle prime fanno restringere alquanto la laringe e tendere le corde vocali. Le ultime *sopracute* perchè dovendo essere ottave delle seconde e bisottave delle prime, restringono di troppo la laringe e stirano sensibilmente le corde vocali (*Belli R. di C. fer. P. I. c.* 2.)

7. Sono poi contrassegnate da differenti caratteri per poterle fra loro distinguere; le prime sette lettere majuscole servono ad indicar le voci *gravi*, le sette minuscole le voci *acute*, e le sei duplicate le voci *sopracute*. In tal modo segnavansi prima dell' invenzione delle note che da alcuni si attribuisce allo stesso Guido aretino; ma per comun parere si tiene che *S. Gregorio* il *Grande* ordinasse che i codici fossero in appresso

istruire i giovanetti con nuove maniere di scrivere e di legger la musica. La novità del metodo non potè a meno di non eccitare contro di lui l' invidia di molti, e questa fu tale, che venne costretto a partire dal monastero. Si ritirò pertanto in Arezzo sua patria, ove tutto si diede alla prediletta sua occupazione d' istruire i fanciulli nel canto da se ritrovato. La fama de' suoi meriti giunse a Roma e il Pontefice *Giovanni* XIX o XX lo chiamò presso di se, e fatta prova del nuovo suo metodo col cantarne subito un verso, se ne mostrò soddisfatto. Indi volle che *Guido* fermasse sua stanza in Roma: ma cadutovi infermo per l'eccessivo calor della state, se ne partì con intenzione di ritornarvi al sopraggiunger dell' inverno per istruir il Clero. Ma per disgrazia egli non tornò più in Roma, e nessuno storico ha saputo indicarci in qual luogo si rifugiasse e morisse. Compose fra le altre cose un *Antifonario* ed un opera, che chiamò *Micrologo*, divisa in due libri, in cui spiegava il nuovo *sistema* musicale : se ne conservano pochi codici manoscritti in alcune Biblioteche. Altre notizie particolari che da alcuni si riferiscono, sono troppo incerte ed oscure. (*Tiraboschi*, *Stor. della lett. Ital. Tom. III. Lib.* 4. *Cap.* 5. *n.* 12.)

segnati colle lettere *latine*, e non colle *greche*, per facilitare ai giovani la maniera di cantare resa troppo difficile dall'enorme varietà delle greche figure. (*P. Ross. Gr. Mel. P. I. c.* 1. *d.* 4.)

Ettacordo grave Ettacordo acuto Esacordo sopracuto

	Denom. Antica	Denom. Moderna
20	ee la	mi
19	dd—lasol	re
18	cc solfa	do
17	bbfa—♮♮mi	si
16	aa lamire	la
15	gg—solreut	sol
14	f faut	fa
13	e—lami	mi
12	d lasolre	re
11	c—solfaut	do
10	bfa ♮bmi	si
9	a—lamire	la
8	g solreut	sol
7	F—faut	fa
6	E lami	mi
5	D—solre	re
4	C faut	do
3	B—mi	si
2	A re	la
1	Gammaut	sol

8. Il Canto fermo tuttavia non richiede una sì *lunga* serie di voci entro le proprie cantilene, ma nella maggior sua estensione giugne fino alla decimaquinta e decimasesta corda, ossia perviene fino al *sol* o *la* dell'ordine acuto, e queste neppur tutte in una sola composizione, ma regolarmente fino all'ottava e nona, o al più fino alla *decima*, secondo alcuni libri corali (6).

(6) *Secundum illos, quorum exquisitior videtur esse sententia, usquead decem voces potest cantus progredi propter authoritatem psalterii, quod decachordum est; et ut aequalis sint dignitatis singulae voces diapason, quae octo sunt, quatenus ultimae, sicut et mediae, geminam habent habitudinem, scilicet elevari et deponi, collocatis altrinsecus duabus vocibus, altera superius, altera inferius: quia tantum hoc per octo voces habent cantus discurrere, et non per plures: propter quod regulari cantuum progressioni diapason sufficit.* (*Tract. de Cant. inter op. S. Bern. T.* 4.)

CAPITOLO TERZO

DE' SEGNI DIRETTIVI DELLA VOCE

1. Nel metter fuori la voce per eseguire qualsiasi composizione, abbisogna il cantore di alcuni *segni* materiali e visibili, cui faccia esso corrispondere i diversi concetti sonori, modificati variamente colla voce, secondochè richiede la varia figura convenzionale e situazione de' mentovati segni. (*Gaffur. Pract. Mus. lib.* 1. *c.* 2.) Diconsi poi *espressivi* perchè esprimono significano e rappresentano il suono della voce: *direttivi* perchè la diriggono e conducono per i differenti gradi o intervalli della cantilena. (*Zarlin. Ist. arm. Part. III. c.* 2.)

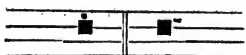
SEGNI PROPRJ

2. Anticamente erano in uso le lettere alfabetiche i geroglifici e i punti per indicare la voce; ma in oggi si adoperano que'segni soltanto, che comunemente chiamiamo *Note* o *Figure*. Queste nel puro canto Fermo sono tre *Lunga*, *Breve* e *Semibreve*. La prima è rappresentata da un *quadrato codato*, la seconda da un *quadrato semplice*, la terza da un *rombo*. (*Belli. Reg. di Canto Fermo Part. I. cap.* 3.)

3. In alcuni codici moderni si osserva un altra specie di nota detta *coronata* dalla piccola *corona* o *semicircolo* che stà sopra o sotto alla nota, con entro un punto. Il suo effetto è di accrescere alla nota stessa la metà del valore, sopra o sotto a norma del semicircolo superiore o inferiore, e di più un

appoggiatura (1). Ha essa luogo nelle *cadenze* specialmente finali. (*Pasq. Cassoni Reg. di Canto Greg. c.* 2. *Manoscrit. che si conservano negli Archivj della Missione.*)

Note Coronate

4. Spesso ancora s' incontra un' altra nota con *punto* superiore o laterale. L'effetto del punto superiore è di staccare e sospendere per un tantino la voce. Quello del *punto* laterale è di accrescere la metà del valore alla nota, e di comunicarle un non so che di *urto* quando si canta. (*Cass. ivi*)

Note Puntate

SEGNI ESTRANEI

5. Nel canto *misto* o *semifigurato* si adoperano altre due note di tempo più breve a fine di rappresentare un movimento più celere delle voci, che in questa specie di canto sono regolate dalla vera e rigorosa battuta musicale. Chiamasi la prima *minima*, la seconda *semiminima* (2).

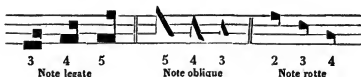
Minima Semiminima

(1) Chiamasi *Appoggiatura* una *notina* posta sopra o sotto ad un altra nota, perchè ad essa come a nota distinta la voce cantando quasi si *appoggia* e si *ferma* un tantino. (*Asioli. Elem. di Mus. Art.* 11.)

(2) Il tempo appresso i musici è di due sorti, *pari* e *dispari*. Il *pari* è quello che si divide in due o quattro parti, come il tempo ordinario, e si cantano due in *battere* e due in *levare* ossia in aria. Il *dispari* è quello

6. Queste note rendono, è vero, il canto più armonioso e più dolce, ma noi dobbiamo non pertanto astenerci dall'introdurle nel vero canto fermo, poichè questo allora degenererebbe dalla pristina sua gravità e modestia: come neppure arbitrar ci dobbiamo introdurvene delle più veloci e scorrevoli; altrimenti si renderebbe il canto anche misto troppo simile al figurato leggero e vano, e perciò meritevole di essere espulso dalle sacre funzioni.

SEGNI ANTIQUATI

7. Ne' libri corali non molto antichi (secolo XVII.) si trovano alcune note, delle quali a dì nostri non si fa più uso veruno, e sono la *Legata*, l'*Obliqua*, e la *Rotta*: La *legata* che contiene due note, è sempre ascendente e perciò si canta prima la più bassa e poi la più alta: L'*obliqua* che abbraccia ancora due note, è sempre discendente e perciò si canta prima la più alta e poi la più bassa: parimenti la *rotta*, che porta seco una e più note sotto è sempre discendente, e perciò si canta prima la nota espressa, e poi quella che o una *seconda* o una *terza* o una *quarta* in giù è sottintesa.

che si divide in *tre* parti, come la *tripla* di minime, la *tripla* di crome ec. e si cantano due in *battere* e due in *levare*. Quindi è che in musica la battuta *ordinaria* vuole una *breve* o due *minime* o quattro *semiminime* o otto *crome* ec.: ma in canto fratto il tempo ordinario desidera una *breve* o due *semibrevi* o quattro *minime* o otto *semiminime* ec. con proporzione accrescitiva di numero e diminutiva d'intrinseco valore.

VALORE DELLE NOTE

8. Circa il *valore* ossia *durazione* di tempo che aver debbono le note, vi sono pareri estremamente diversi. Alcuni, fra quali il P. Rossino (*Gr. Mel. P. I. c.* 1. *d.* 3.), sostengono con lieve fondamento non aver le note nel canto fermo che una *semplice* ed *uguale* prolazione, confondendo così promiscuamente e senza ragione il diverso valore delle figure. E se loro si domanda perchè vi sono ne' libri corali antichissimi differenti figure di canto? rispondono esser desse state introdotte o per capriccio (*P. Marinel. osserv. sul cant.*), o per piacere e comodità degli scrittori (*Cofer. Cant. cor. L. I. c.* 3.), o anche per maggior bellezza del libro (*P. Scorp. Istr. cor. c.* 9.). Ma tali risposte sono, come ognun vede, insussistenti e ridicole, e perciò meritevoli della comun oblivione.

9. Altri poi vi hanno sì arditi e temerarj che pretenderebbero ridurre a *giusta* e *rigorosa* misura le sopradette note e contraffare così la natura del nostro canto. Ma per verità costoro la sbagliano di molto: e se bramano esser totalmente compiaciuti nella misura *esatta* del tempo, ritornino pur allo studio del canto figurato e lascino in pace il canto fermo, cui a fior di labbra solamente gustarono; poichè non ha egli bisogno di cotali pretesi riformatori (3).

» (3) Niuno mai, egregiamente il Belli, App. Apolog. pag. VII. fra savi » pensò doversi giudicare la Teorica dalla Pratica; ma ognuno sempre giudicò » doversi la Pratica misurar colla Teorica. Se a questi censori non basta l'a- » ver io dimostrato non essere le note del canto Gregoriano riducibili a giusta » misura, attese le dispari loro figure; converrà che essi per sostenere il loro » parere riformino i libri, disponendoli con tali figure, che abbiano valore » divisibile a battute: pure non avendo mai ciò fatto tanti sostenitori di una » tal misura di tempo, convien dire che cantino diversamente da ciò che hanno » innanzi allo sguardo: e che arbitraria ed incerta sia la regola che osservano

10. Altri finalmente vi sono di maggior peso e del rimanente assai meglio fondati sulla ragione e sull'autorità, in specie del Direttorio Corale (4), quali insegnano aver le note fra loro nel puro canto fermo una qualche differenza di tempo, non però *esatta* e *rigorosa*, come pretenderebbero i secondi, ma neppur *identica* ed *uguale* come vorrebbero i primi; bensì *prudente* e *discreta*, convenevole alla maestà e santità del canto ecclesiastico. Nè vi sarà pericolo di confusione, allorquando

» particolarmente riguardo alle sillabe brevi, nelle quali necessariamente debbano diminuire il tempo senza proporzione di misura coll'antecedente o susseguente nota. Da tali ragioni sarà costretto, chi è savio, a giudicare qual difficoltà e ripugnanza ritrovisi in volere le note del nostro canto a rigorosa misura ridurre. Del resto se possono i detti censori giustificarsi colla Pratica di alcuni cori e cantori, che misurano e battono le note, egualmente potrò io giustificare la mia dottrina colla Pratica di altri cori e cantori che non le misurano, nè le battono a rigore; ciò che, a mio giudizio, più serio rende e maestoso questo canto, che altrove battuto sempre egualmente, e con poca quantità di voce, reca tedio e rincresce all'udito. »

(4) Il Direttorio corale fù da Giovanni Guidetti Beneficiato della Basilica Vaticana, dato in luce per regolamento di tutte le Chiese Cattedrali e Collegiate e quindi adattato alla correzione del Breviario Romano fatta dal Pontefice Clemente VIII ed impresso in Roma l'anno 1624. In esso trovasi assegnato alla breve un tempo, alla semibreve mezzo tempo e alla lunga un tempo e mezzo. *Haec nota* ■ *vocatur brevis; cui subjecta syllaba ita profertur, ut in currendo tempus unum insumatur. Haec* ◆ *dicitur semibrevis, et syllaba quae sub illam cadit, celerius est percurrenda, ut dimidium unius temporis impendatur. Haec altera* ▜ *quae longa est, paullo tardius proferenda est, adeo ut in cantu tempus unum et dimidium insumatur.* Che poi il valore delle tre sudette figure non possa misurarsi a rigore, ma che piuttosto voglia esser regolato con discrezione, si dimostra ad evidenza; imperocchè oltre al non avere questo canto divisione di battute, come ne' vari libri può vedersi, porta sempre ineguaglianza di note non riducibili a giusta misura di battuta, trovandosi con una lunga più brevi dispari di numero, o più semibrevi che unir non si possono. Nel valore adunque vi è differenza, non eguale, non rigorosa; dunque discreta (*Belli Reg. di Canto fermo P. I. c.* 3.).

più cantori cantano insieme, se sieno bene istruiti, e subordinati al Prefetto del canto, siccome ne' cori ben regolati avvenir suole con sommo e universal piacere. Vuolsi pertanto aver quì la compiacenza di scusare i primi, e interpretarli in buona parte con dire, che essi per pronunzia *semplice* ed *uguale* vollero forse, per la poca diversità di tempo, intendere la nostra *prudente* e *discreta* ad esclusione della *notabile* e *rigorosa* affatto ripugnante al canto Gregoriano (*Cass.Reg.di cant.c.* 3.).

SILLABE O NOMI DELLE NOTE

11. A chiamar le note situate ne' varj gradini della cantilena furono da Guido Aretino troncate dalla prima strofa dell' Inno di S. Giovanni Battista - *Ut queant laxis* - le prime sillabe de'sei emistichj (5), e sottoposte a ciascuna nota d'ogni suo Essacordo e sono. *Ut Re Mi Fa Sol La.*

12. Egli ciò fece a solo fine di somministrare ai giovani il *modo* d'intonare e cantar qualsiasi composizione, perocchè assuefatti essi e coll'orecchio e colla voce a modular nominatamente siffatte *sillabe*, potessero poi cantar francamente, col sottoporre alle note medesime le parole corrispondenti della cantilena. Un tal esercizio venne chiamato *solmizzazione* o *solfeggio* dal ripetersi in esso di frequente il *Sol Mi* o *Sol Fa.*

(5) *Emistichio* da ἡμὶ mezzo, e στιχος verso: Eccoli tutti e sei.
Ut *queant laxis* Re*sonare fibris*
Mi*ra gestorum* Fa*muli tuorum*,
Sol*ve polluti* La*bii reatum*,
Sancte Joannes.

(*Macri Dict. Sac.*) Ma in progresso di tempo la sillaba *Ut* in Italia fu tramutata in quella di *Do* come più dolce risonante e piena, restando alla Francia l'*Ut* antico (6).

13. E siccome avea Guido intrecciata la sua *mano* di *Esacordi* o *Scale* di *sei* corde, così sei furono le *sillabe* che ordinatamente servivano alla denominazione delle note sottoposte a ciascun *Esacordo*, e quando bisognava ascendere o discendere per ulteriori intervalli, eravi eziandio bisogno di mutare la nomenclatura delle voci. Proveniva da ciò la stretta necessità di ammettere le così dette *mutazioni* di *quarta* e *quinta* tanto oscure ed increscevoli per un giovine principiante (*V. Part. I. cap.* 10. §. 11.).

14. A tal fastidio ed imbarazzo si volle col tempo ovviare aggiungendo solamente un' altra sillaba, detta *Si* o *Sa* all'Esacordo Guidiano, e così formare un *Ettacordo* o Settima tanto maggiore che minore, da ripetersi alternativamente l'una dopo l'altra, finchè tornasse più a grado.

Esacordo Guidiano — Ettacordo Moderno

Ut Re Mi Fa Sol La — Do Re Mi Fa Sol La Si

15. Per tal ragione quantunque il *sistema* di Guido convenga col *moderno* nel valor intrinseco delle voci; nel solfeggio però s'allontana non poco dalla recente denominazione, la quale

(6) Adoperavano i Greci pei quattro suoni de'loro *Tetracordi* le sillabe τα τη τω τε che ripetevano con ordine fino alla *sedicesima* corda ed ultima del loro Sistema massimo. A' tempi però di S. Gregorio Magno erano in uso le prime sette lettere dell'alfabeto latino *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, collocate in differenti posti, secondochè volevasi cantare. Le ritenne Guido nella sua *mano* e posele avanti le sillabe da lui inventate, formando così *G-solreut*, *A-lamire*,

per essere secondo noi invariabile in tutta la serie delle venti note costituenti i due Ettacordi, e l'Esacordo, tanto in ascendere che in discendere, riesce più facile e chiara, e però da tenersi universalmente a più facile o comun profitto.

CAPITOLO QUARTO

DELLA RIGA

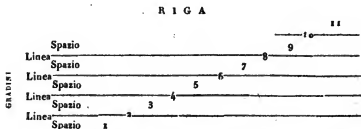
1. La voce per esser varia ed incerta, richiede segni esterni fissi e costanti non solo, ma per miglior discernimento e chiarezza vuole ancora fisso e determinato il luogo de'segni medesimi, affinchè essa muti secondochè mutano di tempo e di luogo i suoi segni corrispondenti.

2. Quando erano in uso le prime *sette* lettere dell'alfabeto latino (*V. P. I. c.* 2. §. 7.), e prima che s'inventassero le note, non avevano luogo le quattro linee costituenti la *Riga*, ma si collocavan le lettere sopra o sotto a segnela del moto che facevano le voci o in ascendere o in discendere, e per distinguerle fra loro si descrivevano con lettere *majuscole* le voci dell'ordine *grave*, con le *minuscole* le voci dell'ordine *acuto* e con le *duplicate* le voci dell'ordine *sopracuto* (*Ross. Gr. Mel. P. I. d.* 4.). Eccone l'esempio:

d ♮ c d e d c c ♮ a ♮ c a a G F G G

Sit nomen Do mini be nedi ctum in sae cula

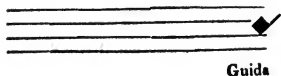
C-solfaut (*v. P. I. c.* 10. §. 6.). Mutatasi poi nel secolo XVII. la nomenclatura di Guido in quella che dicesi moderna, ad ogni lettera dell'alfabeto venne assegnata una sillaba sola costante e invariabile: il solo *B.* ne mancava, ma il professore d'eloquenza in Milano, allora *Henry Dupuy*, cognominato il *Putea-*

3. Dopo qualche tempo vi fu chi pensò ad unir insieme quattro linee paralelle, e a disporle orizzontalmente sul libro, e render così certe e determinate le posizioni della nota. Un tal composto si chiamò comunemente *Riga*, la quale e colle *linee* e cogli *spazi* intermedj viene a formare tanti gradini o intervalli, pe' quali artificiosamente possa aggirarsi la nota nelle diverse cantilene ora ascendendo ora discendendo, quando per gradi immediati, quando per salto; dal che nasce quella differente modulazione di voce che costituisce la *melodia*. (*Belli Reg. di canto P. I. c.* 5.)

4. Ella è composta di sole quattro linee nel vero canto ecclesiastico a differenza del musicale, in cui è di cinque; non perchè l'ecclesiastico non possa averne in maggior numero, ma perchè quattro bastano a formare quella estensione di gradi che suol correre d'ordinario la nota ad occupare la cantilena. Che se poi vi fosse bisogno di più lunga estensione, si supplirebbe al difetto delle linee con una o più lineette ossia *tagli* di note superiori e inferiori come nell'*è* di *unigenite* alla messa

no originario di Venloo nella Gueldria, ritrovò il *Bi* per la lettera *B* che non aveva sillaba corrispondente. Questo *Bi* fù nell'anno 1620 cambiato in *Sì* da un certo *Gio. Maire* Scozzese detto il *maggiore* e nel 1650 la denominazione di *Sì* o *Sa* unita alle scoperte francesi fù quasi da tutti abbracciata. Per tale ritrovamento restarono abolite le *mutazioni* di Guido e per conseguente la sua *mano* che serviva ad ispiegarle (*Rossin. Gram. Mel. P. I. c.* 1. *dial.* 4).

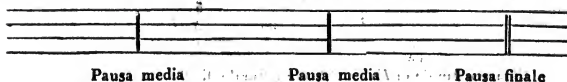
de B. M. V. e nell'*a* di *clamor* alla messa *Dilexisti*, come in parecchi tratti e responsorj: o anche, ciò che accade più spesso, con la traslocazione delle chiavi, come nell'antifona *O sacrum Convivium* ec. (*V. P. I. c.* 11. §. 32.).

Note tagliate

5. Aggiungasi inoltre che quando la cantilena per esser più o meno prolissa comprende più o meno *righe* del libro, in fine di ciascuna riga apponesi un segno, che mai si canta e che perciò vien detto *Guida, Mostra*, o *Spia*. Il suo officio è di avvertire il cantore essere la prima nota della *riga* seguente affatto la stessa che la *Guida*; come anche di somministrargli preventivamente un altra nota della riga futura, acciò non interrompa e framezzi, ma continui il canto (*Belli Reg. di C. ferm. Part. I. c.* 5.).

Guida

6. Si pone ancora e si premette la *Guida* nel mezzo della cantilena allorchè per l'angusta dimensione superiore od inferiore delle note vuolsi *traslocare* la Chiave col porla in una linea superiore, se hanno bisogno le voci di ribassamento, inferiore, se di rialzamento (*Ved. anche l'esempio della Part. I. c.* 11. §. 32.).

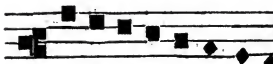
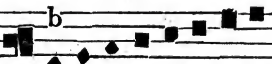
7. Per distinguer poi il senso preciso delle parole, e per dare agio al cantore di respirare alquanto nel decorso della cantilena, si frammettono alle note alcune *linee verticali*, che esprimono la distinzione de' membri, ed il respiro della voce: il perchè si dicono *neume* o *pause*. Di queste altre sono *intermedie* perchè si pongono nel mezzo, altre *finali* perchè mettonsi alla fine di qualsivoglia cantilena, e dalle altre si distinguono nell'esser *duplicate* (*Ross. Gram. Mel. P. I. c.* 1. *dial.* 2.).

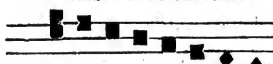
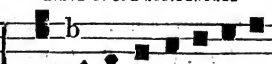
Pausa media Pausa media Pausa finale

CAPITOLO QUINTO

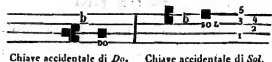
DELLE CHIAVI

1. Di sua natura le note poste su la riga o negli spazj laterali o nelle linee, non hanno proprio e determinato nome, ma sì vario ed incerto, che mutati o traslocati alcuni segni primitivi e reggenti, sortiscano esse una denominazione totalmente diversa. Dipendono perciò le note nella rispettiva nomenclatura da que' segni, che per una certa analogia chiamiamo volgarmente *Chiavi* per la ragione, che siccome con le chiavi materiali si apre l'ingresso alle case e simili, così per mezzo di questi segni musicali si apre, per così dire, l'ingresso alla denominazione delle note e per conseguenza alle modulazioni in maniera, che assegnato il nome ad una nota sola, da esso poi si deduce per ordine il nome delle altre tanto superiori, quanto inferiori (*Zarlin. Ist. Arm. P. III. c.* 2.).

NUMERO E DIVISIONE DELLE CHIAVI

2. Le *Chiavi* sono quattro, e non tre, nè due, come alcuni vorrebbero, e si dividono in naturali o Primitive ed

accidentali o *Derivative*. Fra le due naturali componesi la prima di tre pezzi o note situate l'una dietro, le altre due una sopra l'altra e si nomina chiave naturale di *Fa* anticamente *Faut* la più bassa di tutte. La seconda formasi di due pezzi o note poste a perpendicolo, e si dice Chiave naturale di *Do*, anticamente *Csolfaut* più alta delle restanti e della prima per soli cinque gradi (*Belli Reg. di Canto fermo P. I. c.* 4.)

Chiave naturale di *Fa* Chiave naturale di *Do*

3. Fra le due accidentali la prima nasce dalla naturale di *Fa* col mettere nel *Si* superiore il *bmolle* in modo, che resti sempre unito alla *Chiave* in ogni capo di riga, e vien detta chiave accidentale di *Do* equidistante colla prima naturale, e differente solo nella nomenclatura delle voci che viene alzata di una quarta, come anche nella continua diminuzione del *Si* naturale mutato in *Fa*. La seconda deriva dalla naturale di *Do* e vuole nel *Si* inferiore il *Bmolle* sempre del pari annesso alla Chiave in ogni principio di riga, e vien nominata chiave accidentale di *Sol* egualmente lontana colla seconda naturale, e diversa soltanto nella denominazione delle note la quale resta pur alzata d'una quarta, non che nella perpetua diminuzione del *Si* naturale cambiato in *Fa*. Amendue una volta chiamavansi Chiavi di *Befa* (*Belli Reg. di Canto fermo P. I. cap.* 4.): tutte e quattro poi regolarmente si pongono sulla linea, e non mai sugli spazj.

Chiave accidentale di *Do*. Chiave accidentale di *Sol*.

RISCONTRO DELLA VARIA DENOMINAZIONE DELLE NOTE
NELLE QUATTRO CHIAVI

TRASLAZIONE DELLE CHIAVI

4. Le *Chiavi* del canto Fermo non hanno per se stesse determinata situazione sulla riga come l'hanno nel canto figurato, ma sono amovibili a piacere del compositore in maniera che quando le note della cantilena ricercano maggiore estensione o nella parte superiore o nella parte inferiore, si *trasferiscono* le chiavi per moto contrario nella linea o inferiore o superiore. Un tal atto suol chiamarsi *Traslazione Trasporto* o *Trasferimento* di Chiavi (*V. P.* 1. *c.* 4. §. 6.). Allorchè poi nella stessa cantilena si fa passaggio dalle voci gravi alle acute sino a toccare la sfera dell'altra chiave naturale o accidentale, si fa la *mutazione* delle chiavi, mentre una in certo modo sparisce, e comparisce un' altra diversa. In ambidue i casi sogliono le *mutazioni* esser prevenute dalla *Guida*, cui fu commesso un tal officio (*V. P. I. c.* 11. §. 32.).

ANTIF. AD MAGN. IN VESP. S. STEPH. PROT.

COROLLARJ

5. Dal fin qui detto emana 1. che le due chiavi accidentali *Do* e *Sol* nascono dalle due naturali *Fa* e *Do*: 2. che le due chiavi derivative si dicono *accidentali* per l'accidente *Bmolle* ad esse inerente, fatto quasi naturale, e perciò distinto dal *Bmolle* strettamente accidentale, solito incontrarsi nel decorso, e non nel principio della Cantilena, quasi fosse stabile: 3. che il *Bmolle* posto nel *Si* più prossimo a queste due chiavi dà per regola universale il nome di *Fa* alla detta nota, e per conseguente muta l'ordine del solfeggio; poichè dove nella chiave naturale di *Fa* la nota ad essa corrispondente chiamavasi *Fa*, poscia nella chiave accidentale chiamasi *Do*; e dove nell'altra chiave naturale di *Do* la nota a se corrispondente chiamavasi *Do*, poi nella chiave accidentale si nomina *Sol* (*V. sop.* §. 3. *il risc.*): 4. che tal variazione fu introdotta per maggior comodo del cantore, mentre supposto da principio il *Bmolle* in chiave, non dee più in seguito aver egli il pensiero di scemare il *Si* di mezzo tono per *Bmolle* e dire *Sa*; stantechè ciò fassi naturalmente in forza del *Bmolle* in chiave, che ha trasportato l'ordine del solfeggio per una quarta, e rendutolo più naturale facile e chiaro; onde il *Bmolle* quantunque segnato, in effetto scomparisce, convertendosi in natura: 5. che le due chiavi accidentali sono in realtà le stesse fra loro, motivo per cui le confondon certuni, e solo differiscono in questo, che siccome la chiave accidentale di *Do* deriva dalla naturale di *Fa* più umile e bassa delle altre; così a norma della sua Chiave *primitiva* serve anche essa per le cantilene di voci basse e gravi (*Berti Reg. di canto Greg. c.* 3.). Per ragione de' contrarj dicasi l'opposto dell'altra

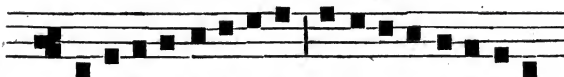
chiave accidentale. 6. finalmente che le due chiavi accidentali prendono, come le due naturali, il nome di *Do* e di *Sol* non dal *Bmolle*, ma dalla nota sopra la stessa linea giacente.

CAPITOLO SESTO

DELLA SCALA

1. Chiamiamo *Scala* una serie progressiva di note o ascendenti o discendenti, a motivo che la voce per quelle note come per tanti gradini ascende o discende, vale a dire si rende più acuta o più grave. Sono poi gradini della *Scala* tanto le linee, quanto gli spazj con ordine successivo. Il fine per lo quale una tal serie si compone è per far rilevare le proprietà e la natura del canto, non che per somministrare al giovine il comodo di potersi istruire e perfezionare dietro il continuo ed attento esercizio dell'orecchio e della voce nel modulare la Scala. Avverta quindi il novello cantore a ben formarsi sin da principio nella giusta e retta modulazione delle voci che compongono la Scala; e però 1. a fissare colla mente in qual luogo deve fare il tono, ed in quale altro il semitono; 2. a ricordarsi di quel suono, che assegna prima al *Do*, dovendolo considerare come un punto centrale a cui hanno a riferirsi tutti i suoni delle altre note con proporzione: 3. a non uscir mai fuori del tono dato alla prima nota; altrimenti errando esso nei primi rudimenti di pratica, riuscirà cattivo ed inesperto cantore per se e molto più per gli altri.

SCALA

IN CHIAVE DI FA *NATURALE*

Do Re Mi Fa Sol La Si Do. Do Si La Sol Fa Mi Re Do.
Ton. T. S. T. T. T. S. Sem. T. T. T. S. T. T.

SCALA

IN CHIAVE DI Do *NATURALE*

Sol La Si Do Re Mi Fa Sol . Sol Fa Mi Re Do Si La Sol.
Ton. T. S. T. T. S. T. *Ton. S. T. T. S. T. T.*

SCALA

IN CHIAVE DI Do *ACCIDENTALE*

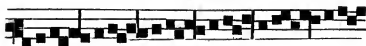
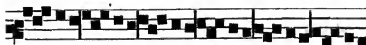
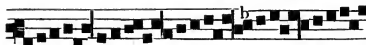
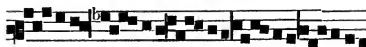
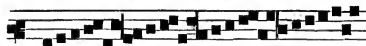
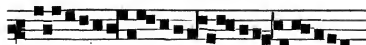
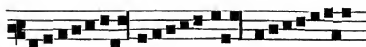
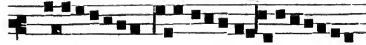
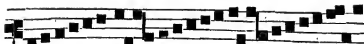
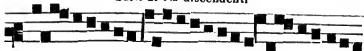
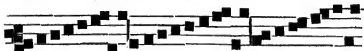
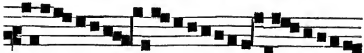
Sol La Si Do Re Mi Fa Sol · Sol Fa Mi Re Do Si La Sol.
Ton. T. S. T. T. S. T. *Ton. S. T. T. S. T. T.*

SCALA

IN CHIAVE DI Sol *ACCIDENTALE*

Do Re Mi Fa Sol La Si Do . Do Si La Sol Fa Mi Re Do
Ton. T. S. T. T. T. S. *Sem. T. T. T. S. T. T.*

2. La *scala* dnnque in oggi comprende sette note, attesa l'unione della settima *si* o *sa* fatta recentemente, che presso di Guido aretino non avea luogo (*V. P.* 1. *c.* 3. §. 14.); e l'ottava nota si aggiugne come a suo complemento e insieme fondamento d'un altra scala superiore o inferiore acciò il cantore termini in voce perfetta e non imperfetta, che suol riuscire di modulazione alquanto difficile. Pertanto qualunque maggiore o minore progressione di voci sarebbe a rigore o parte o ripetizione della vera scala *continua* quando sono occnpati tutt'i snoi gradini; *interrotta*, qnando uno o più gradini restano vuoti e chiamasi allora con comun vocabolo, *salto*, che può esser di

terza, di *quarta*, di *quinta*, di *sesta*, di *settima* e di *ottava* secondochè tra l'una e l'altra nota estrema vi mancano una o due o tre o quattro o cinque o sei note intermedie, dovendo allora la voce, per così dire, *saltare* da una all'altra nota, non percorrendo, ma tacendo le medie.

3. Ora tre sono i passi che far dee il giovine per riuscire ottimo cantore. 1. Imparare a *leggere* con franchezza, ma senza cantar, le note di qualsiasi composizione in ascendere e in discendere, per continuazione e per salto; o, che torna lo stesso, imparare a chiamar ogni nota con la sillaba rispettiva. 2. *Accomodar* poi la sua voce cantando alle varie sillabe o nomi delle note in maniera, che corrisponda perfettamente ad ognuna di esse: talchè udendosi il suono della voce e la sillaba della nota, dir si possa la esser veramente quella che si canta. 3. Quindi *sottoporre* le parole della cantilena alle differenti note che le stanno verticalmente sopra, e colla voce tenere e portar la vocale d'ogni parola per tante note e non più, per quante si scorge starle immediatamente sopra e appartenere; passar di poi alla seconda vocale, e così alle altre con ordine. Valga per tutti un esempio.

4. L'esercizio di queste tre cose è tanto necessario, quanto lo è il cantar bene, da esso dipendendo quasi tutta la *pratica* del canto (1); però metta il candidato ogni studio in apprenderle con ispeditezza, ed in esercitarsi di continuo sopra varj esemplari di canto, fino a che non abbia acquistato facilità

(1) Tutti gli sconcerti di voce, che si odono con molto dispiacere nei cori ecclesiastici nascono il più delle volte da questo che taluno forse non si è ben formato nello scorrere con aggiustatezza gl'intervalli, non facendo dopo *due* toni il *semitono*; o pure facendo semitono il tono, e tono il semitono; un solo di cotal sorta di cantori basta ad introdurvi il disordine. Egli è perciò un punto di somma importanza il saper bene 1. *Leggere le note*, 2. *Solfeggiare le sillabe*. 3. *Vocalizzar le parole* cantando. Chi potesse accomodar l'orecchio e la voce a qualche stromento v. g. al *Cembalo*, al *Piano forte* ec. e cantare la scala seguendo l'ordine dei tasti, si armonizzerebbe più presto al suono, e riuscirebbe cantore esattissimo. Avvertasi però, che la *vocalizzazione* sia fatta sul principio con molta sostenutezza di voce e con lunga pazienza per assuefar l'orecchio ad una giusta *intonazione*, ed il petto a sostener lungamente e a ben regolare il *fiato*. Gioverà di poi accelerar gradatamente il canto e sempre diminuire la pausa per assuefar l'orecchio alla *velocità*, e la voce ad un certo grado di *agilità* utile a tempo e luogo. Eviterà inoltre ne'solfeggi ogni composizione per *accidenti* musicali. Si eserciterà da prima in *solfeggiar* per chiavi naturali; poi farà passaggio alle chiavi accidentali: finalmente alle *alterazioni* per accidenti ec.

e possesso 1. nel *leggere* le note: 2. nel *modular* le sillabe: 3. nel *cantare* le parole di qualsivoglia cantilena. Può servirsi a tale effetto degli esempj registrati nella Parte I.(*c.*11.§.28.*e s.*)

COROLLARJ

5. Esaminando il numero e il valore delle voci componenti la scala di otto note si deduce 1. che sei toni compiono la detta scala: cinque toni interi cioè e due semitoni maggiori naturali; intendendo quì per tono non la sillaba o nota della scala, ma bensì l'intervallo e il passaggio che si fa dall'una all'altra nota. Un tal computo si forma così: Dal *Do* al *Re* vi passa il primo tono intero. Dal *Re* al *Mi* il secondo tono intero. Dal *Mi* al *Fa* il primo semitono naturale maggiore. Dal *Fa* al *Sol* il terzo tono intero. Dal *Sol* al *La* il quarto tono intero. Dal *La* al *Si* il quinto tono intero. Dal *Si* al *Do* il secondo semitono naturale maggiore. 2. Che l'ordine delle voci naturali in tal modo stabilite sopra la scala è ancor esso naturale: e se qualche voce si altera, o per *accrescimento* o per *diminuzione*, in modo che il semitono addivenga tono e il tono passi ad essere semitono, alterasi eziandio la natura del proprio genere *Diatonico* (*V. P. I. c.* 9. §. 1. *nota*), sottentrandovi il *Cromatico* o l'*Enarmonico*, ed allora le voci non saranno più naturali, ma artificiali e accidentali. 3. Che presso i moderni viene costituita l'ottava da due *quarte disgiunte*, onde risulta il genere *Diatonico*, su cui è principalmente fondato il canto fermo; mentre presso i greci era formata da due *quarte congiunte* costituenti la settima, cui al di sotto univasi l'ottava nota *προσλαμβανομενως aggiunta* (*V. P. I. c.* 10. §. 3). 4. Che l'ottava si può dividere o *armonicamente* o *aritmeticamente*: è divisione *armonica*, se la quarta sta sopra la quinta; è poi divisione *aritmetica*, se sotto la quinta giace la quarta. (*V.P.I.c.*11. §. 10.)

CAPITOLO SETTIMO

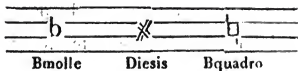
DEGLI ACCIDENTI

1. Quando per giusto motivo si vuol *alterare* l'ordine naturale delle voci diatoniche, o per eccesso, o per difetto, si appone avanti la nota uno di que'segni che vengono sotto il nome di *accidenti*, così detti, perchè possono esser messi e non esser messi ad arbitrio del prudente compositore, il quale, malgrado ciò nel rimuovere la voce dal suo stato naturale e trasferirla nello stato accidentale o coll'accrescerla o col diminuirla, dev'essere mosso dalle leggi della melodia esigenti che una tale alterazione si faccia o per evitare qualche ingrata sensazione all'udito, o per dare maggior vivacità ed espressione alle parole della cantilena (*Belli Reg. di Canto fer. P. I. c.* 8.).

DIVISIONE ED OFFICJ DEGLI ACCIDENTI

2. Sono tre gli accidenti: *Bmolle, Diesis* e *Bquadro.* L'officio del *Bmolle* è di togliere alla voce mezzo tono, e questa alterazione è per difetto. L'officio del *Diesis* è di accrescere mezzo tono alla voce, e tal alterazione è per eccesso. L'officio poi del *Bquadro* è di rimetter la voce nel suo stato primitivo già alterato in forza di uno de' due predetti accidenti. (*Rossino Gram. mel. P. I. c.* 1. *dial.* 9.)

♭ ♯ ♮

Bmolle Diesis Bquadro

3. Rilevasi da ciò esser due le alterazioni della voce, una per accrescimento o sia per *Diesis* e l'altra per diminuzione o sia per *Bmolle.* E siccome la diminuzione rende la voce meno robusta e forte e quindi più dolce tenera e piacevole all'udito,

così il *Bmolle* suol mettersi nelle parole esprimenti gaudio dolcezza o mestizia. All'oppósto siccome l'accrescimento communica alla voce forza e gagliardia, perchè con maggior lena percuote il timpano auricolare, così il *Diesis* e il *Bquadro* che distruggono il *Bmolle* voglion collocarsi avanti le parole che hanno sentimenti allegri arditi o aspri. Tuttavia alcune volte il *Diesis* ed il *Bquadro* raddolciscono la voce.

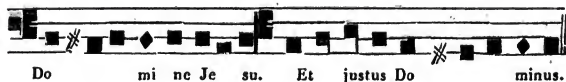
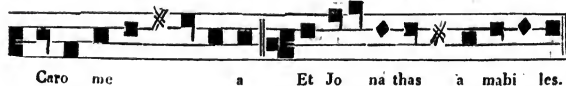
4. Il Bmolle annesso alla chiave e situato in ogni capo di riga non si considera più come accidentale, ma come naturale poichè cambia l'ordine del solfeggio in semplice e naturale; come s'é detto (*P. I. c.* 5. §. 5. *cor.* 3.). E se vuolsi accrescere il *Fa* delle chiavi accidentali, allora in vece del *Diesis*, si pone il *Bquadro*, il quale restituisce al *Fa* ossia *Sa* il mezzo tono levato al *Si* delle chiavi naturali. Imperocchè il *Fa* delle chiavi accidentali corrisponde al *Sa* della chiave naturale, e l'istesso *Fa* accresciuto dal Bquadro equivale al *Si* della chiave naturale.

POSIZIONI DEGLI ACCIDENTI

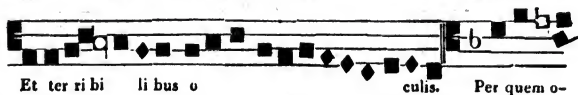
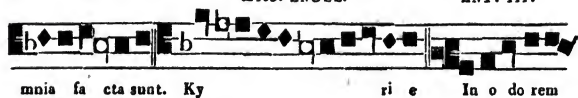
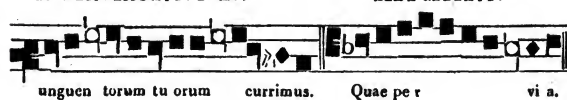
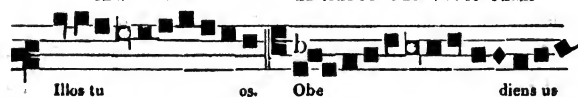
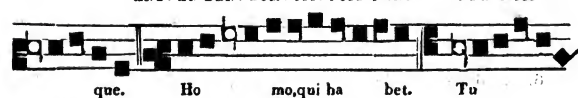
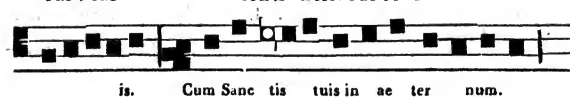
5. Se bene il canto fermo ammetta nelle sue corde l'uso degli accidenti perchè ammette ancora con moderazione il genere cromatico (*P. I.* c. 9. §. 8. *cor.* 3.); pur nondimeno a differenza del canto figurato in cui quasi sempre campeggia e predomina il cromatico come più molle passionato e lusinghiero, un tal uso è ristretto a corde di poco numero e di poca frequenza per evitar gli estremi della durezza e della mollezza nel caso che o non si adoperassero affatto, o se ne facesse uso smoderato. Quindi se ne assegnano le proprie *corde* o *posizioni*.

6. Il *Bmolle* vuol esser posto solamente nella corda *Si* della scala, e 1.: quando deve temperare o il tritono col *Fa* inferiore, o la quinta falsa col *Fa* superiore (*P. I. c.* 8. §. 17. *e* 19).

2.: quando la cantilena o per scala o per salto non oltrepassa il *Si* collocato fra due *La*, come di frequente avviene ne'toni primo e secondo che ordinariamente esigono la *settima* minore. Si eccettuano i toni terzo e quarto che per lo più vogliono la quinta *perfetta* sù la finale (*ivi* §. 21). 3.: quando la parola esprime un senso dolce tenero o mesto. 4.: quando le due chiavi naturali si vogliono convertire in accidentali; ed allora il *Bmolle* si mette nel *Si* più vicino alla chiave, e in seguito più non si considera (*P. I. c.* 5. §. 5. *cor.* 2), siccome accader suole ne'toni quinto e sesto di natura sua amabili e piacevoli. S'incontra però rarissime volte posto nel *Mi*, che equivale al *Si* delle chiavi Derivative. Quest'accidente quasi sempre trovasi segnato ne'libri corali, almeno i più corretti e recenti; e se tal volta non si trova espresso, uopo è sottintenderlo colla mente e seguire con fedeltà il resto de'cantori.

7. Il *Diesis* può esser collocato nelle sole corde di *Do Fa Sol* quando lo desidera la natura dal canto, e 1.: nelle cadenze medie o finali allorchè il *Do* è fra due *Re*, il *Fa* tra due *Sol* e il *Sol* fra due *La*, come accade spesso nel *Credo* Dominicale, *Seguenza* de' morti: ec. 2. quando al temperamento della quarta maggiore non si è posto il *Bmolle* nel *Si*, si deve scendendo supporre il *Diesis* nel *Fa* inferiore. 3.: quando per togliere la quinta falsa non si è messo il *Bmolle* nel *Si* devesi sottintendere il *Diesis* nel *Fa* superiore. 4.: quando dal *Mi* si passa per *Fa* al *Sol*, in cui si trova la cadenza specialmente finale, come nel tono ottavo qualche volta avviene. 5.: quando per lo contrario dal *Sol* si passa per *Fa* al *Mi* in cadenza, però scendendo dal *Si*, ponesi il *Diesis* nel *Fa* per evitare il tritono, come nell'antifona *In odorem* si pratica; ciò che gli antichi dicevano ♮ giacente. 6. quando finalmente lo richiede l'espressione dolce od aspra del periodo. Quest'accidente mai non vedesi espresso ne' libri corali anche più recenti e corretti: e perciò bisogna sapere le sue posizioni per esser a caso di supporlo in tempo e con ordine. Quindi è a desiderarsi, secondo il parere di un moderno scrittore (*Reg. di C. Eccl. c.* 19.) che l'uso introdotto di segnar fedelmente gli accidenti ne' luoghi, dove hanno da esser posti si vedesse da per tutto propagato e diffuso, per non più esporre i cantori al pericolo di confusione.

IN MISS. ADVG. ET QUADR.

8. Il Bquadro dev'essere segnato 1. in tutte le corde alterate o dal *Bmolle* o dal *Diesis* allorquando si vuol rimettere la voce al suo stato primitivo e naturale. 2. Nella corda *Si* della chiave natnrale di *Do* sia che si ascenda, sia che si discenda, eccetto il caso di nuova alterazione: il perchè viene da cantofermisti appellato *Bquadro giacente*, ovvero nascosto e sempre sottinteso, (*Ross. Gram. mel. P. I. c.* 1. *dial.* 5.) come d'ordinario accade ne'toni *settimo* e *ottavo* che cantano tutti per Bquadro *giacente*. 3. Nel *Si* della chiave naturale di *Fa* quando si ascende al *Do*, al *Re* o pure si discende fino al *Si* solo o posto fra due *Do* in cadenza, quantunque il Belli (*Reg. di Canto P. II. c.* 6. *n.* 16.) senta il contrario. Che se poi si calasse fino al *La* e non al *Sol*, sarebbe meglio il Bmolle, come si pratica nelle strofe del *Dies irae*: de' defonti. 4. Snl *Fa* superiore quando nel *Si* inferiore non si è messo il *Bmolle* per togliere la quinta falsa (*P. I. c.* 8. §. 19) e ciò non di rado avviene nelle antifone di tono settimo. 5. Nel *Fa* della chiave accidentale, qnando è frammesso a due *Sol* in cadenza, ovvero quando dal *Mi* si passa pel *Fa* al *Sol* parimenti in cadenza. Questo accidente rarissime volte e quasi mai s'incontra ne' libri corali, eziandio i più esatti. Per tal ragione è del tutto necessario

conoscere il luogo, in cui si dee convenientemente supporre.

AVVERTIMENTO

9. L'uso moderato degli accidenti è lodevole, anzi necessario per communicare al canto una certa grazia ed un certo colorito più nobile e dilettevole, qualora si faccia da tutti con-

cordemente, e con quella inflessione di voce *amabile* o *sdegnosa* che richiede la natura del canto e l'espressione della parola. Ma lo scoglio più duro, in cui urta non di rado e con molto dispiacere dell'udito la comune de'cantori poco esperti, è che non in tutti i luoghi, ove si dee fare, trovasi espressamente segnato il proprio accidente. Per ovviare ad un tal disordine troppo frequente, bisogna imprimersi bene nella mente l'esposte posizioni; e nel caso che non sia taluno pronto a supporlo nel debito luogo, miglior partito sarebbe seguire il resto dei cantori che pure nol facessero, di quello che solo facendolo, dissonare; stantechè è più acconcio non fare, ma con uniformità, che fare, ma con dissonanza, l'accidente.

CAPITOLO OTTAVO

DEGL' INTERVALLI

1. Per essere il canto fermo un'artificiosa modulazione di voci unisone, e questa modulazione non altro che un movimento dal grave all'acuto e dall'acuto al grave per differenti gradi o intervalli, sembra or necessario svolgere la *natura*, la *diversità*, e la *quantità* di questi intervalli a fine di conoscerli e praticarli lodevolmente, poichè dalla perfetta cognizione di essi dipende tutta l'essenza e l'economia del canto specialmente pratico. Di fatti come si potrà perfettamente eseguire una cantilena qualunque, se ignorasi e la *diversità* del suono corrispondente a ciascuna nota secondo la sua posizione e la *differenza* de' luoghi propri naturali? Come si potranno tali passaggi rettamente intonare e cantare? Come si potrà dar loro la voce giusta e adequata? Fa dunque mestieri sapere la *quantità* e *qualità* degl' intervalli non solo, ma anche le *posizioni*

ed i *luoghi* ove naturalmente ritrovansi (*Rossin. Gram. Mel. P. I. cap.* 2. *dial.* 1.)

NATURA E DIVISIONE DEGL' INTERVALLI

2. L' intervallo pertanto è quella distanza che trovasi fra il grave e l'acuto, e fra l'acuto e il grave, ossia fra una nota inferiore ed un'altra superiore e all'opposto. L'intervallo considerato sotto diversi aspetti, ammette varie divisioni.

3. Poichè dividesi in *semplice* e *composto* ovvero *duplicato*. Semplice, perchè s'include e non esce fuori dell'ottava, e sono la *seconda*, la *terza*, la *quarta*, la *quinta*, la *sesta*, la *settima*, e l' *ottava*. Composto perchè, supera l' ottava e si compone di essa e di un' altro semplice, quali sarebbero la *nona*, la *decima*, l' *undecima* ec. ma di loro non fa mai uso il nostro canto e perciò si tralasciano.

4. Inoltre si divide in *consonante* e *dissonante*. Sono intervalli semplici consonanti in contrappunto la *terza* maggiore e minore, la *quarta* minore, la *quinta* maggiore, la *sesta* maggiore e minore, l'*ottava* minore o sia naturale. Sono poi intervalli semplici dissonanti la *seconda* maggiore e minore , la *quarta* maggiore, la *quinta* minore o sia falsa, la *settima* maggiore e minore, l'*ottava* maggiore; de'quali tutti or daremo spiegazione.

5. De' consonanti sì maggiori che minori sono perfetti soltanto la *quarta*, la *quinta* e l'*ottava* naturale: imperfetti la *terza* e la *sesta* maggiore e minore. Si dicono perfetti e invariabili, perchè non possono ricevere qualsivoglia benchè minimo accrescimento e diminuzione: quindi si reputano intertervalli dissonanti e spiacevoli nel canto sì figurato che fermo la *quarta* maggiore e la *quinta* minore. Imperfetti poi e variabili, perchè possono essere maggiori o minori ad arbitrio del compositore (*Martini Sagg. di contr. pag. XV*).

6. In *due* modi considerar si possono le note su la scala, o come situate in un istesso gradino, o come poste in diversi sì continui che interrotti. Nel primo caso si ha l'*unisono* ὁμόφωνος, nel secondo si hanno i differenti *intervalli*, de' quali siamo qui per parlare con ordine.

UNISONO

7. Due o più note segnate nell'istesso luogo costituiscono l'*unisono* o sia uno stesso suono, e non v'è tra loro differenza alcuna di grave e di acuto necessaria per creare l'intervallo; onde l'*unisono* non è intervallo, ma *principio* degl'intervalli (*Zarlin. Inst. Ann. Part. II. c.* 11). Un tal modo di cantare è proprio ed esclusivo del canto fermo, le cui voci s'inflettono regolarmente ad un suono medesimo (*V. P. I. c.* 1. §. 3.)

8. Vi può essere però il caso in cui due o più note si trovino bensì nell'istesso gradino, ma non abbiano un istesso suono e valore. Accaderebbe questo in forza degli accidenti *diesis* o *bmolle*, che alterassero una di quelle note: e allora non sarebbe più *unisono*, ma *semitono minore*. Cominceremo adunque secondo i pratici dagl'intervalli minori e progrediremo sempre verso i maggiori seguendo il lor moto; poichè vanno essi crescendo ordinatamente di mezzo tono per volta, finchè giungano all'ottava, dentro la quale sono compresi tutti gli intervalli semplici.

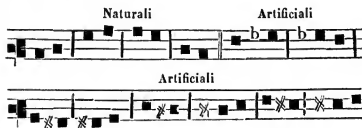
SEMITONO MINORE

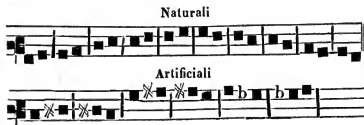
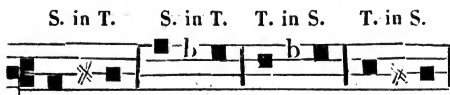
9. Il primo intervallo a tutto rigore sarebbe il *semitono minore* esistente fra due note convicine, una delle quali fosse stata alterata dal *diesis* o dal *bmolle* e resa più alta o più bassa dell'altre quattro comme; ma non appartenendo esso che al canto figurato e fratto per causa de' loro accidenti cromatici,

però sarà al nostro scopo sufficiente un cenno sì breve e quasi di volo.

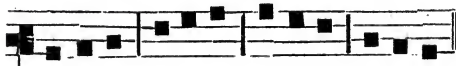
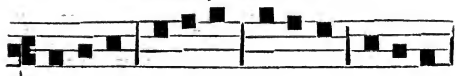
Semit. crom.

SECONDA MINORE

10. La *seconda* minore o *semitono* maggiore dal greco *ἥμι mezzo* e *τονος tono* vien compresa fra due note distanti da loro per cinque comme. In tutto il giro dell'ottava le *seconde* minori naturali sono fra il *Mi Fa* - *Si Do* e a rovescio: le artificiali sono tra il *La Sa* - *Re Do*, *Sol Fa*, *La Sol* alterati dal *diesis* o al contrario.

SECONDA MAGGIORE

11. La *seconda* maggiore o *tono* naturale *τονος* esiste fra due note lontane da loro nove comme. Nel periodo dell'ottava le *seconde* maggiori o toni naturali si trovano fra *Do Re* - *Re Mi* - *Fa Sol* - *Sol La* - *La Si* e all'opposto: le artifiziali tra *Mi Fa* - *Si Do* diessati, *Do Sa* e a rovescio.

12. Per mutare il semitono in tono nell'ascendere si adopera il *diesis* e nel discendere il *bmolle*; ma per convertire il tono in semitono nell' ascendere si ricerca il *bmolle*; e nel discendere il *diesis*, come di per se appare nella figura seguente.

13. Vuolsi però qui richiamare a mente come in forza degli accidenti si può alterar ogni corda della scala in modo che il semitono addivenga tono e il tono semitono; ma per non essere tali corde, come si disse nella *P. I. c.* 7. §. 5 del tutto arbitrarie, segneremo noi coll'accidente quelle corde solamente, che possono occorrere nel canto ecclesiastico (*Belli Reg. di canto fermo P. II. c.* 6. *n.* 8).

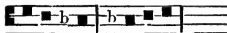
TERZA MINORE

14. La *terza* minore o *semiditono* formasi di tre note che assieme racchiudono un tono e mezzo. E poichè in essa il semitono può stare o prima o dopo il tono, si hanno quindi le due specie naturali della terza minore. La prima si trova fra *Re Fa - La Do* e a rovescio: la seconda fra *Mi Sol - Si Re* e all'opposto. Le artificiali tra *Sol Sa - Si Sol* , *La Fa* , *Mi Do* diessati e al contrario.

Accidentale

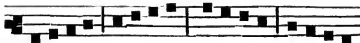
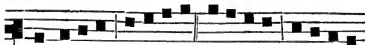
TERZA MAGGIORE

15. La *terza* maggiore o *ditono* da Δίς *due* e τονος *tono* parimenti nasce da tre note che comprendono due toni interi o naturalmente, o in forza d'accidenti. Ve n'ha d'una specie sola perchè non ammette il semitono che le faccia distinguere. Nella scala le terze maggiori naturali hanno luogo tra *Do Mi* - *Fa La* - *Sol Si* e all'opposto: le artificiali tra *Re Si* diminuito per *bmolle* e al contrario.

Naturali

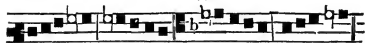
Artificiali

QUARTA MINORE

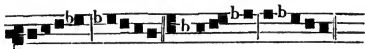
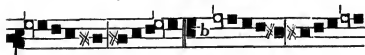
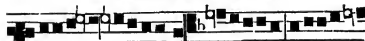
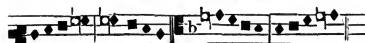
16. La *quarta* minore o *Diatesseron* Διὰ *per* τέσσαρα *quattro* si compone di quattro note che contengono due toni e mezzo. E siccome in essa il semitono può trovarsi o sopra o in mezzo o sotto i due toni, quindi nascono le tre specie naturali di quarta minore, le di cui posizioni sono tra *Do Fa*, *Sol Do*, e a rovescio. *Re Sol*, *La Re* e all'opposto. *Mi La*, *Si Mi* e al contrario.

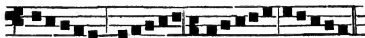
Prima specie

Seconda specie

Terza specie

QUARTA MAGGIORE

17. La *quarta* maggiore o *Tritono* τρίς *tre* τονος *tono* viene del pari costituita da quattro note; che abbracciano tre toni interi e di seguito. Ella è perciò l'intervallo il più ripugnante all'udito, e da evitarsi sempre nelle cantilene per l'ingrata sna dissonanza. Non avendo semitono è di una sola specie, che può incontrarsi unicamente tra *Fa Si* superiore e viceversa.

Quarte maggiori

18. Altrove (*P.I. c.7.* §. 6. e 7.) furono accennati i due modi di temperare ossia diminuire la quarta maggiore o col *bmolle* nel *Si*, o col *diesis* nel *Fa*. Ora se ne assegnano unitamente gli altri dne che sono o di rednplicare una delle quattro note, o di pausare alqnanto sopra alcnna di esse. Ed ecco i quattro modi approvati di convertire la quarta snperflna, se mai occoresse, in quarta naturale, che è la sola possa inservire al canto ecclesiastico; non procedendo egli nelle sue cantilene che per quarte sempre minori, onde risnlta il suo genere principale, il *diatonico*; e se per ventura ammettesse il Tritono, non sarebbe che per l'aspra significazione del vocabolo (*Ross. Gram. mel. P. III. Esam.*).

Quarte ridotte col bmolle

Qnarte ridotte col diesis

Quarte ridotte colla replica

Qnarte ridotte colla pausa

QUINTA MINORE

19. La *quinta* minore o *semidiapente* è prodotta da cinque note che includono due toni e dne semitoni nell'estremità collocati, e che insieme uniti formano tre toni; il perchè alcuni la chiamarono *Tritono*, ma con inganno: perocchè nella qnarta maggiore i tre toni sono interi, sncccssivi e compresi fra qnattro note; ma nella qninta minore i dne toni sono nel mezzo, e i dne semitoni divisi sono nelle parti estreme e dentro cinqne note. Peraltro si pnò dire che la qninta falsa sia un intervallo rovescio del Tritono; mentre il Tritono s'incontra dal *Fa* al *Si* di sopra e all'opposto: la semidiapente dal *Fa* al *Si* di sotto e al contrario. Ella non ha che una sola specie, come il Tritono (*Martin. Sagg. di Contr. pag.* 107.).

20. Fu parimenti altrove (*P. I. c.* 7. §. 6. e 7.) esposta la doppia maniera di comunicare alla quinta falsa il semitono mancante, e renderla così naturale e piacevole o col mettere il *Bmolle* nel *Si*, o col supporre il *diesis* nel *Fa*. Ora per diminuirne l'asprezza disgustosa, e per non farne sentir tutta la dissonanza se ne accennano altre due, e sono o di replicare una delle cinque note, o di far posa mediocre sopra alcuna di esse (*Belli Reg. di Cant. Ferm. Part. II. c.* 6. *n.* 7).

Quinte ridotte col bmolle

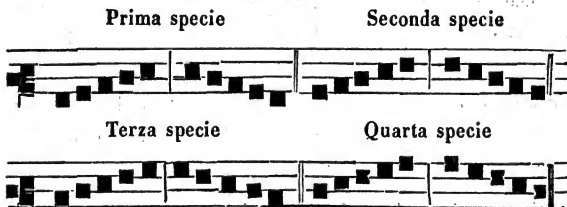
Quinte ridotte col diesis

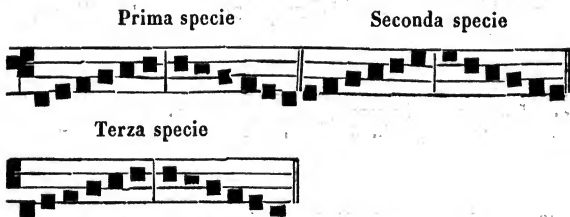
Quinte ridotte colla replica

Quinte ridotte colla pausa

QUINTA MAGGIORE

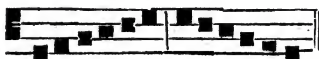
21. La *quinta* maggiore o *Diapente* Δία *per* e πέντε *cinque* formasi ancora di cinque note che rinchiudono tre toni ed un semitono. Il suo stato di perfezione e di naturalezza esclude ogni benchè lieve alterazione. E poichè il semitono può ricevere quattro differenti variazioni, nascono quindi le quattro specie della *quinta* maggiore, le cui naturali posizioni sono tra

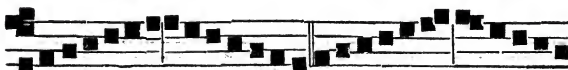
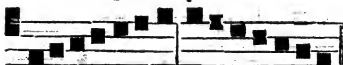
Do Sol - *Re La* - *Mi Si* - *Fa* e *Do* a rovescio.

SESTA MINORE

22. La *sesta* minore o *Esacordo* minore Ἕξ *sei* e χορδή *corda* viene prodotta da sei note, che comprendono tre toni e due semitoni. Sono tre le sue specie per le tre diverse collocazioni de' due semitoni, e trovansi fra *La Fa* - *Si Sol* - *Mi Do* superiore e al contrario.

SESTA MAGGIORE

23. La *sesta* maggiore o *Esacordo* maggiore risulta parimenti da sei note, che abbracciano quattro toni e mezzo. Sono anche tre le sue specie per le tre differenti situazioni del semitono, e s'incontrano fra *Do La* - *Re Si* - *Fa Re* di sopra e viceversa.

Prima specie Seconda specie

Terza specie

SETTIMA MINORE

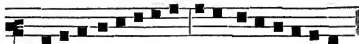
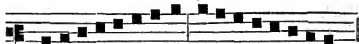
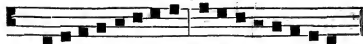
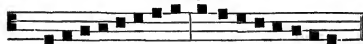
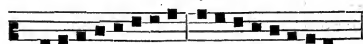
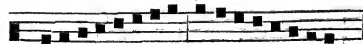
24. La *settima* minore *Ettacordo*, minore Ἑπτά *sette* e χορδή *corda* è composta di sette note, che includono quattro toni e *due* semitoni. Per la varietà de' luoghi occupati dai due semitoni. Ella ammette cinque specie e sono tra *Sol Fa* - *La Sol* - *Si La* - *Re Do* - *Mi Re* superiore e a rovescio.

SETTIMA MAGGIORE

25. La *settima* maggiore o *Ettacordo* maggiore si produce del pari da *sette* note, che contengono in se cinque toni e mezzo. Per le due mutazioni locali del semitono essa ha due sole specie o sono tra *Do Si* - *Fa Mi* di sopra e al contrario.

Prima specie

Seconda specie

OTTAVA

26. L'*ottava* o *Diapason* *Δία da* e *πᾶσα università* o *tutto* di *concento* è l'intervallo il più semplice consonante perfetto e viene meritamente chiamata *Genitrice*, *Fonte*, *Origine*, *Ricetto* d'ogni intervallo; perchè sono in essa come racchiuse e da essa quasi scaturiscono tutte le consonanze e dissonanze semplici. L'ottava perciò ne'suoi termini è inalterabile, comprendendo cinque toni e due semitoni; che per trovarsi collocati in sei diversi luoghi formano le sei specie, secondo le sei sillabe o lettere di lei; all'infuori del *Si* che non può ricevere l'ottava per la sua dissonanza insoffribile (*Zarlin. Ist.arm. Part.* 3.*c*.12).

27. Queste sei specie si compongono, come ognun vede, delle varie specie di quinta e quarta unite insieme per crear l'ottava. Di loro solamente la seconda, terza, quarta e quinta specie servono alla costituzione degli otto *toni* del canto fermo; le quattro ascendenti per i quattro *dispari*, le quattro discendenti per i quattro *plagali*, come a suo luogo diremo (*P. I. c.* 11. §. 7.)

AVVERTIMENTO

28. È onninamente indispensabile al giovine cantore l'esatta e precisa cognizione tanto speculativa che pratica degli esposti intervalli, continuati o interrotti, ascendenti, o discendenti maggiori o minori che siano; mentre da essi come da elementi si generano le melodie, le cantilene, e in essi risolvonsi (*Zarl. Inst. arm. P. III. cap.* 22). D'altronde l'ignoranza, e l'inesperienza di loro fa toccar quasi con mano gli sconcerti e le dissonanze di voce che odonsi talvolta ne' cori anche i più ben regolati. Bisogna dunque apprenderli con diligenza, formarsi la mente locale su la quantità e qualità delle voci rispettive, e assuefarsi a scorrerli con franchezza sì, ma con gravità e aggiustatezza, affinchè l'orecchio e la voce acquistino forma di sonorità e di armonia.

29. Di più si noti, 1. che gl'intervalli più frequentati nel nostro canto sono la *seconda* la *terza* la *quarta* la *quinta* e l'*ottava*, ad esclusione della *sesta* e *settima*, che non s'incontrano se non rade volte e ciò particolarmente tra il fine d'una strofa e il principio di un'altra seguente (*Ross. Gram. mel. P. I. c.* 2. *d.* 3.); 2. che gl'intervalli continuati o composti inducono *legame*, *posa*, *snervamento*; gl'interrotti o incomposti portano *libertà*, *prestezza*, *vigore* alla cantilena. Quindi in ogni composizione sacra si veggono intrecciati gli uni con gli altri, e dove si accenna a *dolore*, *flebilità*, *mestizia*, si trovano posti gl'intervalli minori; e dove a *generosità*, *gaudio*, *esultanza*, gl'intervalli maggiori.

CAPITOLO NONO

DEI TRE GENERI DI CANTO

1. Avvegnachè si dica strettamente *genere* quello che ha sotto di se più specie; tuttavia fra noi si può dir genere la prima e più general *divisione* del Tetracordo ossia quarta minore, dal contenere sotto di se altre divisioni snbalterne, le qnali danno modo e forma alle diverse armonie e melodie. Tanto presso gli anticbi che presso i moderni tre furono e sono i *generi* di melodia più ricevuti, il *Diatonico* il *Cromatico* e l'*Enarmonico* (1). Ad essi poi si riducono le altre sorti di modulazione svariata, di cui non è quì nostra intenzione punto trattare.

(1) Il primo genere si chiama *diatonico*, voce nata dal greco *Δια per da* o *Δίς due*, e *τονος* tono, perchè in ogui sno Tetracordo i due toni erauo preceduti regolarmente da un semitono, ma in oggi può slar il semitono in mezzo o dopo i due toni, e costituir non di meno il genere *diatonico*. Se ue crede autore Terpaudro Lesbio, allorchè riunì le prime selte voci antiche in due Tetracordi congiunti (*V.P.I.c.2.§.5.not.*). Il secondo genere si dice *Cromatico* dal greco vocabolo *χρῶμα* cbe significa *colore*, perchè siccome mntata la superficie d'una cosa, le si fa variar colore, così mutata in questo genere nna corda mezzana, gli si fanno nascere differeuti proporzioni, cioè a dire, variate *forme* e variati *suoni*. Il suo inventore fu Timoteo Milesio, che dai Lacedemoni, i quali ebbero sempre cura non si rinnovasse cosa alcuna nella loro Repubblica, venne bandito di Sparta; poichè avevauo opinione che la musica accresciuta per tal modo rendesse troppo molle ed offendesse grandemente l'animo dei giovani, ritraendoli dalla modestia e dal pudore (*Boet. de Mus. l. I. c.* 20). Il terzo genere si appella *Enarmonico*, dai Greci *Ἐναρμόνικοσ elegante, ornato, composto*: ma da alcuni scrittori di canto si dice *Enarmonico* qnasi fosse privo d'armonia. Il suo autore fu Olimpo. Prima di lni ogni cosa nella scnola musicale era o *diatonica* o *cromatica*. Certi popoli se ne dilettavano assaissimo, e lo riputavano il più *bello* degli altri: ma alle orecchie d'altri popoli si trovò molto dissonante e iugrato; e perciò cadde in dimenticanza, secondo che riferisce Plutarco de mus. *Nostrae aetatis homines pulcherrimum illud genus* (*Enarmonium*), *cui ob majestatem antiqui maxime studuerunt, ita*

2. Ma per viemeglio comprendere quanto affermo, si rifletta che i greci divisero il loro sistema massimo, ovvero ordine di sedici corde non per *Pentacordi* (Πέντε *cinque* χορδὴ *corda*), *Esacordi* (Ἑξ *sei*, χορδὴ *corda*), *Ettacordi* (Ἑπτα *sette* χορδὴ *corda*) ec.: ma per *Tetracordi* (τέτρα *quattro* χορδὴ *corda*), a ciò spinti da varie ragioni, una delle quali era, che nell'estremo acuto de' Tetracordi si poteva aggiungere quel medesimo intervallo, che era nell'estremo grave, fosse tono o semitono e a rovescio, in modo che sempre si avesse la consonanza della *Diatesseron*, in ogni specie d'armonia; lo che non potevasi negli altri ottenere (*Zarlin. Ist. arm. P. II. c.* 28). Quindi avendo essi formato il *Sistema* Massimo o *Scalone*, e ordinatolo per *Tetracordi*; era necessario conoscere almeno i tre primi modi, ne' quali si potevano quelli variamente dividere.

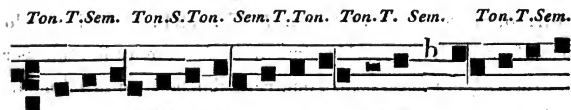
GENERE DIATONICO

3. La prima divisione del Tetracordo è quello che risolve quattro note in due toni preceduti sempre dal semitono nel sistema de' greci, ma nel sistema de' latini può il semitono trovarsi nel principio, nel mezzo o nel fine del Tetracordo e costituire nondimeno il genere diatonico; poichè ad esser tale basta che si verifichi procedere egli sempre per quarta minore, siccome dimostra acconciamente l'erudito Can. Betti. (*Reg. di Canto ferm. P. II. c.* 6 *n:* 2. *e* 3.).

4. Ora il genere diatonico è la divisione più facile, semplice, naturale che siavi; e pare che tragga la sua origine dalla

omnino repudiaverunt, ut plerique nullam harmonicorum intervallorum habeant rationem. Atque eo processum est ignaviae, ut diesin harmonicam putent nullum sui ne indicium quidem sensui praebere quidam, eamque e cantilenis exterminent, dicantque nugatos esse, qui de ea aliquid senserit, aut istud musicae genus probaverint.

natura istessa dell'uomo: imperocchè può eseguirsi con ogni facilità, senz'arte o fatica; e l'uomo cantando forma naturalmente i due toni ed il semitono a proprio luogo. E se dovesse cantar più di due toni gradatamente, gli sarebbe d'uopo far violenza alla natura: tanto è vero che ella dopo due toni richiede il semitono; mentre la voce nello scorrere i due toni s'affatica, e domanda poi riposo nel semitono (*Rossin. Gram. Mel. Part. I. cap.* 2 *dial.* 4.).

TETRACORDI DIATONICI

5. Il *diatonico* è il più nobile ed eccellente degli altri due generi; ed in se virtulamente racchiude il cromatico e l'enarmonico. Egli è l'unico e antichissimo genere comunemente ricevuto dai Padri della Chiesa nelle sagre funzioni, come quello, che essendo composto principalmente di toni riesce grave, sodo, modesto (*Martin. sagg. di Contr. pag.* 30.). Con ciò peraltro non si pretende di eliminare affatto dal canto Ecclesiastico l'uso temperatissimo del genere cromatico, introdottovi dal costume; ma si vuole soltanto che non si ammetta in tutta la sua estensione; sibbene in alcuni intervalli ed in circostanze assai rare: poichè quantunque l'unione di più toni lo renda duro irritante insoffribile, nondimeno l'unione di più semitoni lo fa molle, effeminato, lusinghiero (*Belli Reg. di Cant. Ferm. Part. II. c.*6. *n.* 6). Evitar dunque si debbono gli estremi viziosi e tener la via di mezzo col prendere quasi sempre la gravità e maestà dal diatonico, e in alcnni punti la soavità e la dolcezza del cromatico.

GENERE CROMATICO

6. La seconda divisione del Tetracordo esibisce in una serie di quattro note due semitoni ed una *terza* minore, divisibile anch'essa in altri semitoni artificiali.

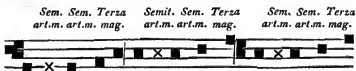
TETRACORDI CROMATICI

7. Se la terza minore adunque tutta si divide in semitoni, nasce una serie alternativa di semitoni naturali e artificiali, in virtù del *diesis* o del *bquadro*, e si nomina genere Cromatico *moderno* dalla continua frequenza degli accidenti. Sono poi naturali i semitoni posti tra *Mi Fa* - *Sì Do*, e artificiali i rimanenti, come si disse altrove (*P. I. c.* 6. §. 5.)

8. Apparisce quindi 1: la notabile differenza che trovasi fra il genere diatonico ed il cromatico; mentre il diatonico procede naturalmente e senz'ombra alcuna di accidente *diesis* o *bmolle*, all'infuori della corda *Si* che formasse Tritono o Semidiapente; e il cromatico va quasi sempre per accidenti massime *diesis* (*Martin. sagg. di contr. Pag.* 30.). 2. Che il diatonico per l'uso continuo de' toni riesce grave dignitoso modesto;

e il cromatico per la frequenza stemperata de'semitoni particolarmente artificiali, si rende snervato molle effeminato, e perciò meritevole d'essere sbandito dal canto della Chiesa. 3. Chè non s'intende quì di riprovare la condotta lodevole di quei compositori, i quali adattandosi al costume vigente fanno talvolta, secondo l'esigenza, breve tocco del genere cromatico; che anzi sembra ciò necessario per raddolcire e mitigare la durezza del diatonico, o per viemeglio esprimere qualche senso *tenero e flebile*, senza però declinare all' opposto, siccome par che desideri la *Messa* de' defonti, o altra somigliante composizione. Ed in questo senso intender si debbono gli autori, allorchè dicono non doversi ammettere il genere cromatico, vale a dire in tutte le sue corde, ma solamente in alcune e di volo.

GENERE ENARMONICO

9. La terza divisione del Tetracordo è quella che risolve l'intervallo di quattro note in un semitono maggiore diviso in altri due semitoni minori per mezzo di due linee incrocicchiate X, e in una terza maggiore.

10. L'enarmonico differisce dal cromatico in tutt'i suoi andamenti successivi; poichè questo comincia il suo progresso dal semitono maggiore al semitono minore, e quindi alla terza ancora minore; quello dal semitono minore all'altro semitono minore, e poi alla terza maggiore. Un tal genere è oscuro, intricato e difficile ad eseguirsi nella sua perfezione a motivo dei mezzi semitoni artificiali, come può ciascuno di per se rilevare tentando qualche solfeggio enarmonico. Venne perciò fino

da tempi remotissimi abbandonato. Secondo l'autorità del Belli una certa specie di canto enarmonico trovasi tuttavia come raramente sparsa in alcune cantilene ecclesiastiche (*Reg. di cant. Part. II. cap.* 6 *n.* 44 *e* 45).

11. Dal detto fin quì si raccoglie essere il canto fermo composto principalmente e quasi totalmente nel genere diatonico, e ammettere di rado qualche tintura del cromatico e pochissima dell'enarmonico. Però la prudente e discreta commistione di questi due ultimi generi col primo pare indispensabile per comunicar *dolcezza*, *vivacità*, *melodia* al nostro canto; e se ne scorge realmente qualche tratto ne' libri corali sì vecchi, che nuovi, non ostante tuttociò, che qualche autore sforzasi di dire in contrario. Si guardi nulla di meno il giovine cantore dal frequentare que' semitoni cromatici e mezzi semitoni enarmonici, che gli snerverebbono la voce; e impari piuttosto a servirsi de' toni e semitoni naturali con qualche semitono accidentale, che nelle sacre cantilene troverà segnato, o pure dovrà supporre in circostanze di sopra mentovate (*P. I. C.* 7. §. 6 *e seg.*) per acquistare un suono di voce pieno, dignitoso e grave.

CAPITOLO DECIMO

DE' VARI SISTEMI DI CANTO

1. È da Greci chiamato *συστημα Sistema* l' intervallo composto e *διάστημα Diastema* l'intervallo semplice: e appunto per *Sistema* di canto si vuol quì intender un intervallo *composto*, o per meglio dire una *composizion* d'intervalli (*Rossino Gram. Mel. P. I. cap.* 4. *dial.* 1). Dalla diversa unione e quantità degl' intervalli costituenti un determinato e specifico numero

di corde, nascono i tre *Sistemi* di canto ricevuti finora nella scuola de' musici e de' cantori, il *Greco*, cioè, il *Guidiano* e il *Moderno*. Il sistema universale, che gli antichi appellarono *Diagramma* Διάγραμμα, e noi chiamiamo *Scalone* di canto, li contiene tutti e tre, poichè convengono essi tutti nel valore intrinseco de' suoni diatonici; e l'unica differenza, per cui tra loro si distinguono, è la maggiore o minor grandezza degl' intervalli ne' quali si dividono; come anche la diversità delle sillabe, con cui si chiamano le note.

SISTEMA GRECO

2. Il sistema piccolo de' Greci era una quarta minore, chiamata *Diatesseron* o *Tetracordo* che val quattro note. Il sistema massimo era l'unione di cinque Tetracordi che non davano assieme se non quindici suoni (*Zarlin. Istit. arm. Part. II. cap.* 28). La disposizione e l'ordine era il seguente. Il primo Tetracordo cominciava per semitono dalla lettera *B.* grave e per due toni seguiti terminava nella lettera *E.* grave. Il secondo principiava dalla stessa lettera *E.* grave e per due toni continuati finiva nella lettera *a* acuta. Il terzo muoveva non dalla lettera *a*, ma ♮ acuta, a fine d'avere il semitono iniziale, e metteva per due toni successivi alla lettera *e* acuta: era perciò chiamato *disgiunto*, e per congiungerlo col secondo frapponevasi tra l'*a.* e *d.* acuto un quinto Tetracordo del tutto simile, detto perciò *congiunto*. Il quarto traeva principio dalla lettera *e* acuta, e per due toni consecutivi poneva termine nella lett. *aa.* sopracuta. Tal' era la serie progressiva dell voci nel sistema de' Greci (*P. Zacc. Tevo P. II. c.* 11).

3. Ma avendo eglino osservato che i due primi Tetracordi (*principale* e *mezzano*) per esser uniti nella stessa nota non formavano l'ottava; e che volendo accrescere una corda sopra l'*a.*

acuta, questa cadeva in ♮ da cui nasceva o il tritono col *F.* di sotto, o la quinta falsa col *F.* di sopra: pensaron meglio di collocarla in *A.* grave, e la dissero *προσλαμβανομενος Proslambanomenos*, o corda *aggiunta.* In tal modo ottennero l'ottava con due Tetracordi *legati* sì, che il termine d'uno fosse il principio d'un altro. Ognuno poi di essi aveva il proprio nome, che per maggior dichiarazione esprimeremo con lettere, note e sillabe presso di noi usate (*Rossino Gram. Melod. P. I. cap.* 4. *dial.* 2.).

TETRACORDI GRECI

Corda agg. 1. *Principale* 2. *Mezzano* 5. *Congiunto* 3. *Disgiunto* 4. *Eccellente*

A B C D E | E F g a | a b c d | ♮ c d e | e f g aa

la-si. do, re, mi - mi, fa, sol, la -la, sa, do, re - si, do, re, mi - mi, fa, sol,

COROLLARJ

4. Si deduce quindi 1. che nel greco sistema il numero delle voci non oltrepassava le sedici corde, vale a dire che racchiudevansi entro una *Disdiapason* o *Bisottava.* 2. Che le voci in esso eran disposte per Tetracordi e non per Pentacordi, Essacordi ec. (*P. I. c.*9. §.2), sempre congiunti. 3. Che aver dovea ogni Tetracordo prima il Semitono e poi due toni successivi.

SISTEMA GUIDIANO

5. Volendo Guido Aretino render più dovizioso e ricco di voci il canto, aggiunse al Sistema Massimo ed immutabile dei Greci altre cinque corde, ma in forma diversa: poichè i Greci si servirono di cinque Tetracordi o quarte minori nella composizione del proprio Sistema; e Guido si servì di sette Esa-

cordi o seste maggiori nella sua *mano* differentemente collocati. Il primo Esacordo incominciava dalla lettera Γ appellata Gamma (1) un tono più sotto della corda *aggiunta* nel Sistema greco, e salendo giugneva sino alla lettera *E* grave. Il secondo principiava dalla lettera *C.* grave, e perveniva sino all'*a.* acuto. Il terzo muoveva dal *F.* grave, e metteva al *d.* acuto. Egualmente procedevano gli altri Esacordi fondati sopra le medesime tre lettere *g. c. f.* ottave rispettive de' primi tre, e l'ultimo sopra *gg.* ottava del quarto, e bisottava del primo. I tre Esacordi poi che cominciavano per *G.* furon chiamati di *Bquadro*: i due che davan principio per *C.* furono appellati di *natura*: e gli altri due che muovevano per *F.* furon detti di *Bmolle* (*Rossino Gram. Melod. Part. I. cap.* 4. *dial.* 3.).

6. Tutti questi sette Esacordi furono ancora nominati *Proprietà*, *Deduzioni* o *Derivazioni* di più sillabe dalla prima sillaba *Ut* posta come base sopra ciascuna delle anzidette *tre* lettere *G. C. F.* che seco traeva altre cinque sillabe *Re-Mi-Fa-Sol-La.* Disposte in tal modo le seste maggiori, assegnò a ciascuna nota una lettera ed una sillaba corrispondente. Quindi denominò la prima lettera colla prima sillaba a se unita *Gamma-ut*, la seconda *A-re*, la terza *B-mi*, la quarta *C-fa-ut*, la quinta *D-sol-re*, la sesta *B-mi* e così fece degli altri Esacordi seguenti; colla sola differenza però, che quando la nota era d'una sola proprietà, come le tre prime, avea una sillaba sola; quando era di due proprietà, ne avea due, come la quarta quinta e sesta lettera; e quando era di tre proprietà, ne avea tre, come *G-sol-re-ut*, *A-la-mi-re*, *ec.* Tuttociò si può verificare attentamente nella sottoposta figura.

(1) Segnò la prima lettera greca, e le altre latine per dinotare che la musica fu primieramente ritrovata dai Greci e presentemente dai Latini è posseduta abbracciata ed accresciuta (*Zarlin. Inst. Arm. P. II. c.* 36.).

7. Il suo sistema piccolo era l'Esacordo; e poichè sette erano le sillabe *Ut* che svolgendosi apparivano nella sua mano, così sette furono gli Esacordi che egli alzò sopra ciascheduna di esse. I primi due col quinto potevano avere il *fa* sopra il *Là*: il terzo solamente il *mi*: il quarto il *fa*: e i due ultimi nulla, perchè finiva la mano; e perciò volendo progredire più in là d'ogni esacordo, conveniva far uso delle mutazioni per trovare la nota *mi* o *fa* che dasse il passaggio del tono o del semitono sopra il *La* rispettivo. Quindi coll'intreccio vago, ingegnoso e scherzevole delle seste maggiori, compose il suo Sistema Massimo, che per varj secoli continuò a torcer la mente e ad irritar la collera de' suoi discepoli (*Reg. di cant. Eccl. Praef. Firen.* 1830.).

8. A renderne però l'intelligenza più facile e più pronta l'esposizione, Guido segnò nella sua mano le venti note sopra gli articoli delle dita, cominciando dall'estremità del pollice sinistro e proseguendo con ordine per tutte le altre giunture ed estremità delle dita, sino a compire il numero vigesimo, come si rileva tenendo per guida la cifra araba, che ne mena ad *ee*. corda ultima. Chi voleva solfeggiare, mostrava colla punta dell'indice le prime tre corde del pollice e le altre diciassette le additava coll'estremità del pollice stesso, mettendolo or sù or giù secondochè richiedeva il solfeggio: bisognava poi che chiamasse le note nelle varie mutazioni: che indicasse a qual proprietà apparteneva quella sillaba che cantava e mostrasse ancora dove accadeva il passaggio che costituiva le diverse specie di canti. Noi con la triplice varietà della configurazione nelle note abbiamo voluto esprimere a qual delle tre proprietà esse appartengano, qualora si collazionino con quelle degli Esacordi situati nell' interno della mano. Ecco il modo, con cui apprendevano i giovani l'antica nomenclatura delle note, il numero delle voci, la differenza delle proprietà e le mutazioni delle sillabe.

Mano di Guido Aretino.

9. Nel prospetto di concatenazione si osservi 1. come ogni proprietà è composta di *sei* corde, ciascuna delle quali presa separatamente contiene una sillaba sola: considerata poi in direzione rettilinea orizzontale ne abbraccia due o tre assieme. 2. Come ogni proprietà comincia dalla sillaba *Ut*, e continua per altre cinque sillabe, riconoscendo sempre il proprio fondamento in una di queste tre lettere *G*, *C*, *F*.; e poichè le medesime ricorrono, il *G*. tre volte, il *C*. due volte e l'*F*. parimenti due volte, quindi sette sono gli Esacordi sopra di esse fondati. 3. Come ogni proprietà dalle altre si distingue tanto nella maggiore o minor gravità delle voci, quanto nella sua lettera fondamentale, v. g. la proprietà di natura grave mette la sua base *Ut*, su cui ergesi, accanto al *Fa* della proprietà di *Bquadro* grave: la proprietà di *Bmolle* grave pianta il suo *Ut*, sopra cui s'innalza, a fianco del *Fa* della proprietà di natura grave: e così delle altre. 4. come le tre proprietà di Bquadro grave, acuto, e sopracuto hanno per fondamento il *G*. e costituiscono la specie di canto di *Bquadro*: le due proprietà di natura grave e acuta hanno per base il *C*. e formano la specie di canto di *natura*: le due proprietà di Bmolle grave e acuto hanno per principio l'*F*. e danno la specie di canto di *Bmolle*. 5. Come le note prendono ascendendo o discendendo le sillabe da diverse proprietà. Se salgono, il lor moto progressivo è dalla parte inferiore degli Esacordi, ed eccone l'artificio. Esse ritengono l'ordine delle sillabe del primo Esacordo e non fan passaggio alle sillabe dell'altro Esacordo laterale, se non oltrepassato il suo *Ut*, dovendosi nel salir tralasciare tutti gli *Ut*: v. g. le prime quattro note nell'Esacordo di Bquadro grave, prendono da lui le prime quattro sillabe *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, e volendo salir più alto, lasciano le altre due *Sol*, *La*, e si slanciano nel *Re* del contiguo Esacordo di natura grave, omesso

l'*Ut*, e progrediscono fino al *Sol*: dipoi, lasciato il *La* e continuando il moto, si portano al *Re* dell'Esacordo di Bquadro acuto, omesso l'*Ut*, e così via via facendo. Se poi scendono, il lor moto retrogressivo è dalla parte superiore degli Esacordi, e l'artificio è questo: Esse ritengono l'ordine delle sillabe del primo Esacordo e non l'intralasciano, se non per appigliarsi al *La* superiore dell'altro Esacordo laterale. v. g. le prime quattro note dell'Esacordo di Bquadro sopracuto pigliano da lui le prime quattro sillabe *La*, *Sol*, *Fa*, *Mi*, lasciate le altre due *Re*, *Ut* e tramezzando l'Esacordo di Bmolle acuto, vanno a prendere il *La* superiore dell'Esacordo di natura acuta e così mano mano scendono fino al *Gammaut*, lasciando, traversando e pigliando le sillabe da'sette Esacordi. In tal maniera si trova l'ordine delle venti sillabe ascendenti e discendenti secondochè richiede la regola delle mutazioni. Il giro è contrassegnato da puntini e per compierlo esattamente basta seguirne le vestigia.

10. Ogni lettera ha unita a se una o più sillabe presa da una o più proprietà. A conoscer di qual proprietà ella sia, bisogna scendere fino all'*Ut* della sua scala e veder qual'è, se *G. G.*, o *F.* Da questa si decide. Ed affinchè meglio si percepisca a qual delle sette proprietà ciascuna sillaba appartiene, considerata separatamente dalle altre, piace qui riportare l'esempio.

A	la. *per natura.* mi. *per bmolle.* re. *per bquadro.*	B	fa. *per bmolle.* mi. *per bquadro.*	C	sol. *per bmolle.* fa. *per bquadro.* ut. *per natura.*

D	la. *per bmol.* sol. *per bqu.* re. *per nat.*	E	la. *per bqu.* mi. *per nat.*	F	fa. *per nat.* ut. *per bm.*	G	sol. *per nat.* re. *per bmol* ut. *per bqu.*

11. Il solfeggiare in questo Sistema si rende assai oscuro intricato e difficile, perocchè dovendosi assegnar ad ogni nota

una sola di tante sillabe e questa variabile, nel voler il cantore salire o discendere per una serie maggiore di cinque, sei, o sette note, è astretto a *mutar* nome alla nota stessa per la ragione che da una proprietà ei passa all'altra successivamente. Questa *mutazione* è di due sorti, di *quarta* e di *quinta*, ascendente e discendente. La mutazione di quarta, si fà dal *C.* al *F.* ossia dal moderno *Do* al *Fa* di sopra e a rovescio. La mutazione di quinta dal *F.* al *C.* ossia dal nostro *Fa* al *Do* superiore, e al contrario. Nella mutazione di *quarta* per ascendere si muta il *Sol* in *Re*, e per discendere il *Mi* in *La*. Nella mutazione di *quinta* per ascendere si muta il *La* in *Re*, e per discendere il *Re* in *La* (*Rossino Gram. Melod. Part.* I. *Cap.* 4. *dial.* 4.). Vale a dire che tre sono le lettere che si mutano *D. E. A.* Quando si sale dal *C.* al *F.*, il *D.* si chiama sempre *Re*: e quando si scende dal *F.* al *C.*, l'*E.* si dice sempre *La.* Quando si ascende dal *F.* al *C.*, l'*A.* si chiama sempre *Re*, e quando si discende dal *C.* al *F.*, l'*A.* si dice sempre *La* (*Belli Reg. cant. ferm. P. I. cap.* 6. *num.* 5.). Eccole tutte e due poste in ordine.

MUTAZIONI DI 4.a E 5.a IN ASCENDERE

QUARTA QUINTA QUARTA QUINTA

ee	La	■	Mi	■	La	ee
dd	Sol	■	Re	■	Sol	dd
cc	Fa	■	Do	■	Fa	cc
bb ♭♮	Mi	■	Si	■	Mi	bb♭♮
aa	Re	■	La	■	La	aa
gg	Sol	■	Sol	■	Sol	gg
f	Fa	■	Fa	■	Fa	f
e	Mi	■	Mi	■	La	e
d	Re	■	Re	■	Sol	d
c	Fa	■	Do	■	Fa	c
b ♮	Mi	■	Si	■	Mi	b♮
a	Re	■	La	■	La	a
g	Sol	■	Sol	■	Sol	g
F	Fa	■	Fa	■	Fa	F
E	Mi	■	Mi	■	La	E
D	Re	■	Re	■	Sol	D
C	Fa	■	Do	■	Fa	C
B	Mi	■	Si	■	Mi	B
A	Re	■	La	■	Re	A
Γ	Ut	■	Sol	■	Ut	Γ

QUINTA QUARTA QUINTA QUARTA

MUTAZIONI DI 5.a E 4.a NEL DISCENDERE

12. Vogliamo quindi assegnar un tratto di solfeggio in cui veggansi praticate le surriferite mutazioni e da cui apparisca l'enorme differenza che v'è tra il Guidiano e il Moderno sistema in ordine alla denominazione delle note. Rileverà subito il giovine la difficoltà dell'uno e la facilità dell'altro. Avverta però nella mutazione di cambiar solamente il nome alla nota, e non il suono che deve rimaner sempre lo stesso.

GUID. ut, mi, sol, fa, la, fa- fa, re, fa, la, sol, la-mi, fa, re, sol, mi, la-fa, sol, la, re, fa, sol, mi, ut.
MOD. do, mi, sol, fa, mi, do-fa, la, do, la, sol, mi-si, do, re, sol, si, la-fa, sol, mi, la, fa, re, mi, do.

COROLLARJ

13. Da tutto l'esposto finora deducesi 1. che il sistema di Guido ammette l'estensione di venti note a differenza di quello de' Greci, che ne ammetteva quindici solamente. 2. che il sistema di Guido risulta dall'intreccio di sette Esacordi in cui è diviso, malgrado il sistema de Greci, ch'era partito in cinque Tetracordi da quali nasceva. 3. che il Guidiano sistema offre le tre specie di canto di *Bquadro*, di *Natura* e di *Bmolle* necessarie a sapersi da tutti i cantori per essere i modi fondati or sull'una or sull'altra specie, in virtù della quale il tono proprio si distingue dal misto, dal trasportato, dall'irregolare. 4. Che nel sistema Guidiano bisogna apprender la doppia *mutazione* delle sillabe per ben solfeggiare, e convien sapere il grado naturale delle voci e il passaggio che fassi dall'una all'altra proprietà.

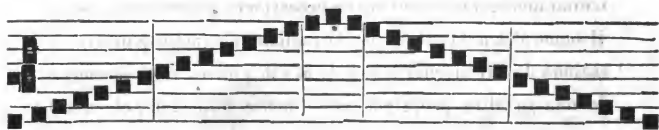
14. La cognizione pertanto delle qualità summentovate accresceva oscurità e fastidio agli scolari: gl' impicciava molto e ritraevali dal ben apprenderlo; onde cominciò ad es-

sere utilmente abbandonato (*V. P.I. c.* 3. §. 15.). E al presente corre già in voga il sistema del *Si* molto più facile e più chiaro (*Rossino Gram. Melod. Part. I. cap.* 4. *dial.* 4.).

SISTEMA MODERNO

15. La privazione della settima nota o sillaba nel sistema di Guido metteva il cantore nella necessità di *mutare* tratto tratto il nome alla nota stessa per la ragione, che nello scorrere lo scalone da lui inventato (*sop.* §. 8. *e* 9.), dovea farsi *passaggio* da una in altra proprietà lateralmente collocata. Soleva ciò esser di scoglio durissimo al principiante, specialmente nel conoscere e nel fissar dove e qnando avea a farsi la mutazione di quarta o di quinta. Per lo che s'indnssero, se ben molto dopo, i mnsici a togliere simili difficoltà coll'aggiungere nn altra corda alla sesta di Guido mancante (*V. P. I. c.* 3. §. 14.) e resero per tal modo il solfeggio di tntta facilità, brevità e chiarezza, che il giovine procede ora franco e sicuro. Imperocchè ad ognuna delle sette lettere alfabetiche venne irremovibilmente assegnata una sillaba sola e qnesta invariabile ovunque trovisi posta la lettera, all'infuori del *B*, cni talvolta sottoponesi la sillaba *Si* per Bquadro, e talvolta la sillaba *Sa* per Bmolle. Sicchè all'*A.* fù appropriato il *La*, al *B.* il *Si* o *Sa*, al *C.* il *Do*, al *D.* il *Re*, all'*E.* il *Mi*, al *F.* il *Fa*, al *G.* il *Sol.* nelle voci tanto gravi, come acute e sopracute (*V. P. I. c.* 2. §. 7. *e* *es*). Restò così eliminata ogni ombra di mutazione.

16. Il Sistema piccolo moderno è l'Ettacordo maggiore e minore. La successione immediata di più Ettacordi l'un

dopo l'altro costituisce il moderno Sistema massimo, che nel numero delle corde è indefinibile, dovendosi egli adattare alla voce umana più o meno acuta (*V. P. I. c.* 2. §. 5.). A noi però sarà sufficiente riportar lo scalone di sedici note, ch'è tutta l'estension ordinaria delle voci nel canto fermo, e che contiene due settime intere e due note di un altra settima (*ivi* §. 8).

sol, la, si, do, re, mi, fa-sol, la, si, do, re, mi, fa-sol, la, sol, fa, mi, re, do, si, la, sol, fa-mi, re, do, si, la, sol.

COROLLARJ

17. Dal fin qui detto emana 1. che siccome il sistema dei Greci non oltrepassava le quindici corde, e quello di Guido le venti, così il moderno non ha limiti, se non quelli dell'organo vocale; poichè terminata una settima, comincia l'altra colle stesse sillabe e coll'ordine stesso della prima: finita la seconda, segue la terza e così la quarta indefinitamente: 2. che siccome il Greco sistema era composto di quarte minori, e il Guidiano di seste maggiori, così il Moderno vien formato di settime tanto maggiori quanto minori: 3. che siccome i Greci formavano l'ottava con due Tetracordi congiunti (inclusavi la corda *gravissima*), così i moderni costituiscono l'ottava con due Tetracordi disgiunti, e il termine d'un ottava è il principio di un'altra seguente: 4. che nel sistema Guidiano la scala incominciava colla sillaba *Ut* tanto nella lettera *G.*, quanto nelle lettere *C.* ed *F*; ma nel Moderno sistema dassi principio alla scala colla sillaba *Ut* o *Do* nella sola lettera *C.* di natura, e tal volta in quella di *F*, quando però alla chiave sia annesso il *Bmolle.* In qualunque altra lettera apresi le scala con quella

sillaba, che le fu privativamente assegnata: 5. che quanto agl'intervalli il sistema moderno è più conforme al Greco, che al Guidiano, di cui nulla di meno varie cose ci restano. (*Rossino Gram. Melod. Part. I. cap.* 4. *dial.* 4.).

18. Il moderno sistema è stato per lungo tempo acremente impugnato dai seguaci del sistema Guidiano, tra quali si distinse il Belli (*Reg. di cant. ferm. Part. I. cap.* 6.); ma con ragioni a comun parere, storte, fragili, insussistenti: e però anzichè esser rigettato e posto in oblio, egli è stato nelle scuole universalmente adottato e seguito.

CAPITOLO UNDECIMO

DE' TONI REGOLARI

1. Sotto due propri significati prendesi il vocabolo *tono* nel canto fermo 1. Significa *intervallo* o *distanza* perfetta da una all'altra voce, che noi chiamiamo seconda maggiore, qual sarebbe dal *Do* al *Re*, dal *Re* al *Mi*, ec., a differenza del semitono o intervallo imperfetto, che diciamo seconda minore, qual sarebbe dal *Mi* al *Fa*, dal *Si* al *Do* naturale (*V. P. I. c.* 8. §. 11 *e* 10). 2. Significa *aggregazione* o *complesso* di molte note successive con bella e regolata disposizione ordinate, e contenute più o meno dentro l'ottava. Una tal disposizione, regola, forma, ovvero proprietà è ciò che diversamente modificato produce le diverse *arie*, *melodie*, o *toni* del nostro canto (*Rossino Gram. Melod. Part. I. cap.* 3. *dial.* 1.).

2. Questo artificioso complesso di note chiamasi ancora *modo* (1) non per altra ragione che per togliere l'equivocazio-

(1) Alcuni per isfuggir graziosamente l'equivoco dissero *tuono* il passaggio della voce dall'uno all'altro intervallo, e *tono* la disposizione regolata da più note; ma oltre che una tal differenza sembra minuziosa ed inutile, non è

ne del vocabolo *tono*, mentre colla denominazione di *modo* par che si possa significar, senza equivoco, quel variato ordine, che trovasi nelle cantilene. E di vero si dissero *modi* quelle cantilene che son fatte con misura e con ragione; poichè tanto il verso quanto la musica deve procedere con ragione misura e ordine regolato. Quindi è venuto l'uso di chiamar *modo* ogni cantilena ordinata in una delle sette specie dell'ottava. Sicchè tanto è dir *tono*, quanto *modo* generalmente parlando; ma se si vuole specificatamente discorrere è più ben detto *modo* alle cantilene di canto figurato, che alle cantilene di canto fermo, alle quali meglio si addice il vocabolo *tono*, che il vocabolo *modo*: onde presso de'musici suol dirsi: il pezzo tale è del modo *Do*, del modo *Re*, ec., ma presso di noi si dice: la cantilena tale è del tono primo, del tono secondo ec.

NUMERO DE TONI

3. Presso gli antichi erano in uso principalmente quattro toni, cioè il *Dorio*, il *Frigio*, il *Lidio* e il *Mistolidio*, secondo le diverse nazioni, dalle quali erano stati presi, e nelle quali cantavansi, ritenendo sempre l'indole e il genio della propria nazione. Quindi il *Dorio* avea del grave e del severo: il *Frigio* del veemente e del furioso: il *Lidio* dell'allegro e del dilettevole: il *Mistolidio* dell'aspro e del dolce, dell'incitato e del mansueto. Una cosa non dissimile pur si scorge ne'diversi popoli dell'Italia, alcuni de'quali parlano e cantano con più grave tono, altri con voce più affettata, altri con più dolce maniera, siccome a chi viaggia è di per se manifesto. Dissi *principalmente*, a motivo che il numero era differentissimo, trovandosene di

poi secondo la buona dicitura italiana, che ama di dir *tuono* a significar lo scoppio del fulmine, e *tono* ad esprimere la voce del Canto. (*Tommas. Dizion. de Sin. V. tono.*)

quelli che lo facevano ascendere a tre, come Plutarco, a sei come Platone, a otto come Tolomeo e Boezio, a tredici come Euclide e Censorino, a quindici come Aristosseno e Cassiodoro. (*Variar. Epist.* 4. *lib.* 2. *de mus. T.* 2.). « Ond'è, scrive Zarlino, » (*Ist. arm. P. IV. c.* 3.) che dalla diversità dell'ordine, dalla » varietà del nnmero, e dalla differenza de'loro nomi che si » trovano in tutti questi autori, non si può cavarne altro » che confusione di mente (2). »

4. « Checchè però ne sia di ciò, conchiude il Belli (*Reg.* » *di cant. ferm. Part. II. cap.* 2.), son io ben persuaso nel nostro » canto di cui trattiamo, soli otto essere i tuoni regolari, che » dipendono dalla determinata lor lettera fondamentale. Ciò » si rende evidente al solo riflettere che qualunque altro » tuono fuori di essi otto sudetti, è fuori di questa regola, e » perciò ad essi non appartiene. Devono dunque propriamente » chiamarsi irregolari gli altri quattro tuoni nono, decimo, » undecimo e duodecimo, i quali non devono ammettersi come » distinti tuoni; poichè sebbene terminano in lettere diverse » ed occupano diverse corde della mano, hanno nondimeno » quinta e quarta simili ai detti tuoni regolari, e simili hanno » ancora le consonanze il nono col terzo, il decimo col qnarto » l'undecimo col quinto, il duodecimo col sesto; ragione per » cui non debbono chiamarsi specie diverse di tuoni per na- » tura, ma solo per la cadenza finale e per lo trasporto alla » quarta sopra o quinta sotto. »

(2) Egli nondimeno (*c.* 10. *ivi*) seguito dal Rossino (*Gram. mel. P. I. c.* 3. *d.* 2.) dal Kircher (*musurg. lib.*7. *P. I.* §.8. *c.*2. *e lib.*3. *c.* 27. *Pr.* 2.) e da altri sostiene dover esser *dodici* i modi moderni. Il ch. Abate Baini (*Mem. stor. cr. di Gio. Pier Luigi di Palestr. Vol. II. pag.* 81.) ci assicura di aver veduto ne' più antichi codici i modi in tutte sette le lettere e in tutte le quattordici scale. Il P. Alfieri (*Sag. stor. del Canto Greg.*

5. Di vero, lasciata or da parte la quistione sul numero de' toni, egl'è certo, confessalo pur ingenuamente il Rossino (*Gram. Mel. P. I. c. 3. v. 2.*), che nel rito romano i toni o le arie delle salmodie son otto, e se vi ha qualche antifona, come *Nos qui vivimus* che non appartenga alle otto comunemente usate, ella non ha che un'intonazione differente, chiamata da altri *irregolare.* Vegansi tutti i nostri libri corali: non si troveranno più di otto arie, che furono agli otto toni sin da principio assegnate. Il perchè non si presenterà mai veruna cantilena seguita dal salmo, che termini fuori delle quattro lettere comuni, se non vogliamo eccettuare la sopradetta ant.: *Nos qui vivimus* terminante in d. acuto e avente perciò il salmo: *In exitu* modulato con intonazione straniera. Se adunque fra gli scrittori non si conviene sul numero de'toni o delle cantilene, si conviene però benissimo nel numero delle arie ossia delle intonazioni (3).

6. Si vuole da molti che i primi riformatori del canto latino sotto l'ambrosiana Chiesa prendessero da'Greci i quattro toni *Protos* (*Primo*), *Deuteros* (*Secondo*), *Tritos* (*Terzo*) e *Tetrardos* (*Quarto*) aventi l'estensione di undici note e si cantassero così fino al secolo XI. in cui comparve Guido aretino, il quale considerando esser poche e di lunga estensione le sudette melodie,

c. 3. §. 3.) ci attesta parimenti di aver trovato in alcuni libri corali finora conservati *undici* modi e ci esorta a non scemarli punto, ma a trasmetterli intatti alla nostra posterità. Tal è l'opinione di cotesti scrittori!...

(3) Quindi il Rossino (*Gram. mel. P. I. cap.* 3. *dial.* 4.) prende occasione d'avvertir i giovani, che se per caso trovassero delle cantilene di nono, decimo, undecimo, e duodecimo tono, alle quali dovendo sottoporre il salmo, non sapessero qual delle otto arie più loro si convenisse, tengano per certo che possono convenientemente adattar al nono l'aria del primo, al decimo l'aria del secondo, all'undecimo l'aria del quinto, al duodecimo l'aria del sesto tono, mentre ne conservano le specie.

volle dividerle per maggior comodo de' cantori e farne otto toni, quali attualmente possediamo; ed eccone la maniera ch'ei tenne. Ogni cantilena estendevasi fino ad undici note, ossia avea due quarte, una sopra e l'altra sotto la quinta (*V. sott.* §. 21): divise pertanto con giustizia, assegnando a quattro di essi la quarta *sopra* la quinta, e agli altri quattro lasciando la quarta *sotto* la quinta: fece così risultarne otto toni. Quegli avevano l'ottava intera sopra la finale, questi la sola quinta sopra e la quarta sotto la finale. Però a tutt'insieme diè la quinta come forma principale e la quarta come differenza esclusiva in modo che quando si trovasse la quarta sopra la quinta, *caeteris paribus*, il tono si chiamasse *autentico* o *principale*: quando poi fosse la quarta sotto la quinta, *Plagale* o *secondario* si nominasse (*Tract. de cant. int. Oper. S. Bernard. T.* 4.)

PROTOS		DEUTEROS		TRITOS		TETRARDOS	
5.ª4.ª	5.ª4.ª	5.ª4.ª	5.ª4.ª	5.ª4.ª	5.ª4.ª	5.ª4.ª	5.ª4.ª
D		E		F		G	
1. autentico Dorio	2. plagale Ipodorio	3. autent Frigio	4. plag. Ipofrig.	5. autent. Lidio	6. plag. Ipolidio	7. autent. Mistolid.	8. plag. Ipomistolidio

DIVISIONE DE' TONI

7. Gli otto toni si dividono in *autentici* e *plagali*. Diconsi autentici, (voce derivata dal greco Αὐθεντεω, *dominare*) o perchè sono di maggior autorità sopra degli altri, o perchè sono aumentativi, mentre il lor procedere è più vigoroso e ascende dal grave all'acuto: diconsi poi plagali o perchè sono collaterali e posti a fianchi degli autentici (da πλαγιον lato), o perchè sono *obliqui* (da πλαγιος *ritorto rivoltato*), mentre il lor

procedere è assai più rimesso e discende all'opposto dall'acuto al grave (*Zarlin. Ist. arm. P. IV. c.* 22.): come esprimono i due versi:

Authentos dominos dicas; servosque Plagales.
Authenti sursum scandunt, servique deorsum.

Però è che le specie degli autentici sono *ascendenti* e *discendenti* le specie de' plagali (*V. P. I. c.* 8. §. 27.). Sono dunque autentici tutt'i dispari, il primo, il terzo, il quinto e il settimo: sono plagali tutt'i pari, il secondo, il quarto, il sesto e l'ottavo (4).

8. Tanto gli autentici che i plagali si suddividono in *perfetti* ed *imperfetti*. Sono autentici perfetti quando hanno intera la quarta sopra la quinta, o sia quando hanno l'ottava completa sopra la finale: sono poi autentici imperfetti quando non hanno intera la quarta sopra la quinta, ovvero quando hanno mancante l'ottava sopra la finale. Sono plagali perfetti o doppiamente allorchè hanno la quinta intera sopra la finale e la quarta anche intera sotto la finale: o lateralmente allorchè da un lato solo son compiuti e non dall'altro, perchè hanno o

(4) *Authentos vocamus, qui majoris sunt auctoritatis, primum, tertium, quintum, et octavum, qui gravari nolunt, aut deprimi: sed leves in saltibus, agiles in motibus, quintam et eas, quae supra sunt, literas frequentant: hi suae finali, quae una est de decem vocibus, unam subponunt, octo supraponunt. Plagales sunt, qui minoris sunt dignitatis, secundus videlicet, quartus, sextus et octavus, qui raro tangunt, vel transeunt quintam, sed sub ipsa volunt morose gravari; hi finales suas quasi in medio collocantes, quatuor ipsis voces subponunt, et quinque supra ponunt: pulchra videlicet rationis probabilitate, ut quot vocibus in elevatione superantur, tot superent antenticos in depositione. Nullus itaque plagalis ultra sextam elevari, et nullus antenthus plusquam una voce debet deponi. Plane igitur insaniunt, qui plagalem elevare per diapason et antenthum per diapente vel diatesseron deponere praesumunt.*(*Tract. de Cant. inter op. S. Bernardi. T.* 4.)

la sola quinta o la sola quarta completa: sono poi plagali imperfetti o doppiamente allorchè nè la quinta sopra, nè la quarta sotto la finale hanno intera, ma dimezzata: o lateralmente allorchè hanno mancante o la quinta o la quarta. Sicchè i toni plagali possono essere o perfetti e imperfetti da tutti e due gli estremi, o perfetti dall'uno e imperfetti dall'altro. Però quasi tutt' i toni sono imperfetti, gli autentici perchè non hanno la quarta sopra, i plagali perchè non hanno la quarta sotto la quinta comune. Avvertasi intanto che qui si parla di perfezione non intrinseca e naturale, ma di perfezione intesa per numero e complemento di voci determinate.

9. Parimenti sì gli autentici e i plagali, come i perfetti e gl'imperfetti tornano a suddividersi in *Regolari* ed *Irregolari*(5). Si dicono Regolari perchè danno fine in una certa nota, che come regola e norma li contraddistingue dagli altri, i quali per non terminare in una di queste corde, ma in altre diverse si chiamano *Irregolari* e perciò trasportati dalla finale propria alla non propria ed inusitata. Di tal carattere è l'antifona *Haec dies* (*V. P. I. c.* 6. §. 3.) trasportata una quarta sopra, e però da ridursi nuovamente una quarta sotto, onde avere la prescritta finale del quarto tono, di cui essa contiene gli andamenti e le specie. (*Martini sag. di contrap. pag.* 214.).

RISOLUZIONE DELL' OTTAVA O DIAPASON

10. Siccome i toni si raggirano e si estendono entro i limiti più o meno dell'ottava, in essa comprendono e racchiudono le proprie consonanze di sonorità e di melodia, (*V. P. I.*

(5) Una tal divisione non si ammette, nè può ammettersi da coloro, i quali vogliono esser dodici o quattordici i toni del canto fermo: imperocchè seguendo la lor opinione, tutti sarebbero Regolari dal terminar essi in una delle sette lettere della scala, sopra di cui trovansi fondati tutt' i loro toni.

c. 8. §. 26.) così è necessario *risolvere* ossia dividere l'ottava nelle sue parti principali, che diversamente collocate formano una speciale e distinta modulazione. Ella dunque si divide peculiarmente nella *quinta* e *quarta*, le quali se dopo si riuniscono, due differenti unioni offrono, l'una più soave e sonora, l'altra meno. Nasce la prima quando sopra la quinta si pone la quarta, e allora la divisione o per dir meglio congiunzione dicesi *armonica* v. g. Do-Sol-Do. La seconda si ha quando sotto la quinta si mette la quarta, e la divisione allora chiamasi *arimmetica* v. g. Do-Fa-Do. Le cantilene de' toni autentici portano l'ottava divisa armonicamente, e le cantilene de' toni plagali hanno l'ottava arimmeticamente divisa (*Zarlin. Istit. armon. P. IV. c.* 9.).

CORDE FINALI

11. Chiamiamo *corde finali* quattro note, sopra le quali finiscono ordinariamente le cantilene degli otto toni approvati dal costume delle Chiese, e sono appunto quelle in cui terminavano i quattro toni prima che fossero divisi, *Re-Mi-Fa-Sol* espresse con antiche lettere *D. E. F. g.*, tre dell'ordine grave, ed una dell'acuto (6). Ma poichè dopo la fatta divisione i toni

(6) La *finale* è la corda grave di ciascuna diapente, sia poi la *diatesseron* posta nell'acuto o nel grave, ciò non cale punto: e poichè la corda gravissima di ciascuna diapente è comune a due modi, per essere ancor la diapente a due modi comune (*V. sop.* §. 6.) però usarono di accompagnarli a due a due. Per tal legamento e parentela trovansi fra loro sì uniti che non si possono l'uno dall'altro separare (*Zarlin. Inst. arm. P. IV. c.* 13.).

sono otto e quattro solamente le corde finali, chiaro apparisce come ciascuna di esse debba comprenderne due, l'autentico cioè, e il suo plagale. Quindi è che il tono primo e secondo finisce in *Re*, il terzo e quarto in *Mi*, il quinto e sesto in *Fa*, il settimo e l'ottavo in *Sol*. Ecco le note fondamentali de' nostri toni regolari: quelle poi degl'irregolari sono le due rimanenti *Do* e *La*, perchè il *Si* non si ammette come finale a causa della quinta falsa che costituisce col *Fa* di sopra e del tritono che forma col *Fa* di sotto. (*Belli Reg. di cant. Ferm. P. II. c.* 1).

FINALE	FINALE	FINALE	FINALE
Del 1. e 2. tono.	Del 3. e 4. tono.	Del 5. e 6. tono.	Del 7. e 8. tono.
D	E	F	G

SPECIE DE' TONI

12. Per *ispecie* vogliam quì intendere la varia divisione dell'ottava nelle sue parti principali, quinta e quarta, eseguita per le sette differenti corde, che la compongono: onde assegnar le *specie* ad ogni tono è lo stesso che determinar la quinta e quarta ad ogni tono, considerato nella sua natural posizione, e le proprie specie sono le proprie quinte e quarte fisse. L'ottava dunque è divisibile in tutt'e sette le sue lettere, sù ciascuna delle quali può alzarsi la quinta e porle di più sopra o sotto la quarta, facendone in tal modo risultar quattordici congiunzioni per quattordici toni. Una ragione è questa che fà per coloro i quali vogliono quattordicesimo il numero de' toni.

13. Senonchè riflettasi che la corda *B.* grave non può dar l'ottava col *b.* acuto a cagione della quinta falsa col *F.* grave e della quarta maggiore col *b.* acuto, qual sarebbe *Si-Fa-Si*

dissonante. Perciò volle Enrico Glareano che solamente nelle altre due lettere *c.* e *a.* si potessero terminar quelle cantilene che non hanno annesso il salmo, come sono i *Graduali*, i *Tratti*, gli *Offertorj*, i *Postcommunj* ec., perchè qnelle che hanno unito il salmo, come le *Antifone*, e gl' *Introiti* non sono più che di otto arie. Quindi noi assegneremo le specie agli otto toni universalmente ricevnti e nel numerarle ci scosteremo forse da alcuni autori, mentre quella che per noi è v. g. prima *specie* per loro è seconda o terza. Ciò poco o nulla importa a motivo che tutti poi cospiriamo nel fatto e diciamo lo stesso. Formiamo adunqne il computo secondo quello ch'è stato altrove insegnato (*P. I. c.* 8. §. 16 *e* 21).

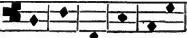
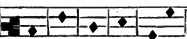
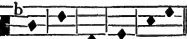
14. Il tono primo e il tono secondo viene costituito dalla seconda specie della quinta e quarta *Re-La*, *La-Re*, pel primo, *La-Re*, *Re-La* pel secondo. Il tono terzo e il tono quarto è composto della terza specie della qninta e quarta, *Mi-Si*, *Si-Mi* pel terzo, *Si-Mi*, *Mi-Si* pel quarto. Il tono qninto e il tono sesto è formato della qnarta specie della quinta e della prima specie della quarta, *Fa-Do*, *Do-Fa* pel quinto, *Do-Fa*, *Fa-Do* pel sesto. Il tono settimo e il tono ottavo è costrutto della prima specie della quinta e della seconda specie della quarta, *Sol-Re*, *Re-Sol* pel settimo, *Re-Sol*, *Sol-Re* per l'ottavo (*Rossino Gram. Melod. Part. I. cáp.* 3. *dial.* 3. *e* 4.). E si noti che le specie complete danno ai toni la perfezione estrinseca. (*sop.* §. 8. *in fin.*).

TONO 1.	TONO 2.	TONO 3.	TONO 4.
2. specie della 5. | 2. specie della 4.	2. specie della 5. | 2. specie della 4.	3. specie della 5. | 3. specie della 4.	3. specie della 5. | 3. specie della 4.
re, la, la, re	la, re, re, la	mi, si, si, mi	si, mi, mi, si
8. ascend.	8. discend.	8. ascend.	8. discend.

CADENZE DE' TONI

15. Il procedere regolato de' toni risulta dalle varie *cadenze* o *clausole*, che di tanto in tanto dividono la cantilena in più parti, come in più membri è diviso il periodo. E siccome disordinata sarebbe è confusa un orazione che venisse pronunciata senza distinzione di membri, senza pause e respiri a suo tempo; così disordinata sarebbe una cantilena che non avesse tratto tratto delle *pause*, che dividendo i sensi del periodo esigessero respiro nella distinzion de' membri. Or tutte le composizioni di canto fermo sono giudiziosamente distinte in varj membri o sentenze da alcune note, nelle quali scorrendo la voce fermasi e cade. Quindi è che tali note si chiamano *cadenze*, e quando la parola termina sù d'una corda, par naturalmente che l'orecchio la voglia, e l'aspetti. (*Belli Reg. di C. ferm. Part. III. c.* 2.).

16. Viene la cadenza contrassegnata con una linea verticale semplice, che nel fine della cantilena si raddoppia e allora la pausa dev'essere più lunga della semplice (7). Ella consiste per lo più nelle due o tre ultime note che si debbono tener alquanto più delle altre, sì per dar maggior risalto alla cadenza, come anche per far conoscere che ivi si pausa. In tal modo si

(7) La linea perpendicolare si trova posta nel fine del membro del periodo, e talora anche in ogni virgola, punto e virgola, due punti, punto fermo e nella chiusa.

appalesa la modulazione che fà la cantilena nel passar dall'uno all'altro tono per mezzo delle sue desinenze e respiri.

17. Le cadenze si dividono in *regolari* ed *irregolari*. Le regolari son quelle che fanno posa alla prima, alla terza, alla quinta e all'ottava del tono, v. g. *Re-Fa-La-Re* del primo: *La-Fa-Re-La* del secondo; sebbene il terzo ed il quarto bramino farla anche alla quarta e alla sesta corda della loro scala. Le irregolari poi s'incontrano in altre corde e son quelle appunto, che si fanno alla seconda e alla settima del tono.

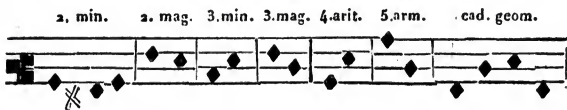
18. Delle regolari altre si dicono *finali*, perchè sono alla prima e costituiscono come il fondamento e la base del tono: trovansi talora nel progresso e nel principio della cantilena (*V. sop.* §. 11.): altre *corrispondenti, dominanti* o *corali* (8), che ne' toni secondo e sesto sono alla terza sopra, ne' toni quarto e ottavo sono alla quarta sopra, ne' toni quinto e settimo alla quinta sopra, e nel tono terzo sono alla sesta corda sopra la finale: una tal cadenza dev' essere la più frequentata e battuta a fine di conoscere il tono: altre *medie* perchè sono in mezzo alla finale e alla corrispondente ne' toni autentici: altre *partecipanti* perchè terminano in una nota poco distante dalla media: altre finalmente *concesse* perchè finiscono in una corda, in cui fà cadenza qualche altro tono, o perchè sono irregolari. Non è poi necessario che ogni composizione abbia tutte e cinque le sudette cadenze nell'ordine determinato, potendone variare or l'una, or l'altra. Le due indispensabili sono la *finale* e la *corrispondente*: la finale per conoscere se il tono è primo o

(8) La nota dominante dicesi *corale* perchè serve al coro, o sia perchè sopra di lei si mantiene e si regge il coro nella divina salmodia. Serve poi la nota dominante a distinguere un tono dell'altro suo collaterale, mentre si dee generalmente ascrivere la cantilena a quel tono, la dominante del quale più spesso ricorre e spicca tra le altre sue note.

terzo, quinto o settimo: la corrispondente per distinguere se è primo o secondo, terzo o quarto, quinto o sesto, settimo od ottavo (9).

19. Altre cadenze vi sono di seconda minore e di seconda maggiore, di terza minore e di terza maggiore, di quarta minore che dicono *arimmetica* e di quinta naturale che chiamano *armonica*: la *geometrica* poi si ha col passare per la quarta, alla quinta e cader di colpo nella prima. Similmente alcune sono

(9) Eccole tutte e due espresse ne' triti versetti,
Re, La *vult primus*: Re, Fa *retinetque secundus*.
Vult Mi, Do *ternus*: Mi, La *gaudere quaternus*.
Fa, Do *quintus amat*: Fa, La *sibi sextus adoptat*.
Septimus esto Sol, Re: Sol Do *octavus habebit*.

per continuazione, altre per salto di terza, di quarta, di quinta ascendente o discendente. Ma siffatte cadenze sono usate piuttosto nel canto misto e figurato che nel fermo.

MISTIONE E COMMISTIONE DE' TONI

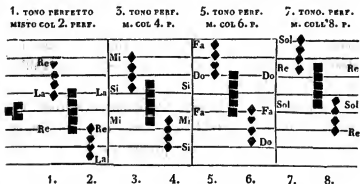
20. Le cantilene possono considerarsi o assolutamente senza che tengano frammischiate le specie proprie e le perfezioni con quelle d'un altro tono, o pure che nel corpo loro abbiano mescolate le specie e le perfezioni proprie con quelle d'altri toni differenti per numero e per finale. In questo caso nascerebbe la *mistione* o la *commistione* de' toni. La mistione altro non è che la *unione* de' toni autentici coi loro plagali v. g. del primo col secondo, ossia di due toni che hanno la stessa finale e dicesi *perfetta* quando in una cantilena oltre l'ottava sopra, siavi anche la quarta sotto la fondamentale: in tal guisa erano formati i primi quattro toni avanti che fossero divisi (*V. sop.* §. 6) in autentici e plagali; si potevano dir tutti *misti*. Cantilene di tal natura trovansi tuttavia ne' libri corali, come l'antifona *Salve Regina*, (*V. P. II. c. 5. sul fine*), la *Seguenza di Pasqua* ec. che sono di primo tono perfetto misto col secondo perfetto (10).

21. Dicesi mistione *imperfetta* o semplicemente, vale a dire, da una parte sola, o doppiamente, cioè a dire dalla parte dell'autentico e del suo plagale. L'imperfetta semplice è quella

(10) Sogliono alcuni canto-fermisti poco esperti chiamar queste cantilene eccessive, superflue, sovrabbondanti, più che perfette: e non si avveggono, dice il Rossino, (*Gram. mel. P. I. c. 1. dial. 3.*) che una tal classificazione è contraria all'assioma del filosofo, che *ultra perfectum nihil datur*.

che per mancanza almeno d'una nota non giunge o all'ottava sopra, rispetto all'autentico, o alla quarta sotto, relativamente al plagale. L'imperfetta doppia è quella che non tocca nè l'ottava sopra, nè la quarta sotto della nota finale (*P.II.c.5. Alma*).

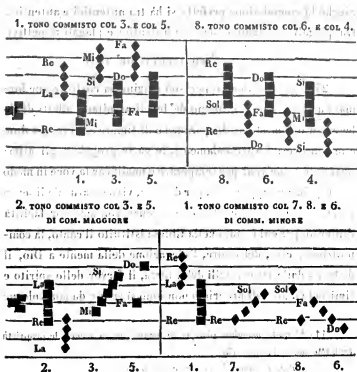
1. TONO PERFETTO MISTO COL 2. PERF. — 3. TONO PERF. M. COL 4. P. — 5. TONO PERF. M. COL 6. P. — 7. TONO. PERF. M. COLL'8. P.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

22. La commistione de'toni altro non è che la *congiunzione* delle specie del tono principale con le specie d'un altro tono differente e non collaterale, ossia di un altro tono che ha diversa finale. La commistione è perfetta quando sopra la perfezione dell'autentico o sotto la perfezione del plagale evvi un altra nota appartenente alla perfezione d'un altro tono diverso dal principale v. g. se sopra la perfezione *Re* del tono primo trovasi un altra nota *Mi* o *Fa* che appartenga alla perfezione del terzo o del quinto; il primo tono si dirà *commisto* col terzo o col quinto di commistione perfetta. Così pure se sotto la perfezione v. g. *Re* dell'ottavo tono evvi un altra nota *Do*, o *Si* grave, appartenendo una tal nota alla perfezione del del sesto o quarto, si deve dire che una tal cantilena è di tono ottavo *commisto* col sesto o col quarto di commistione perfetta.

23. Qui però è da notarsi che i toni autentici non possono esser commisti con altri toni a loro inferiori, v. g. il terzo col primo; ma bensì con toni a loro superiori, come il primo col

terzo, il terzo col quinto, il quinto col settimo. Al contrario i plagali non possono esser commisti con toni superiori a se, ma cogl'inferiori, il quarto p. e. col secondo, il sesto col quarto, e non il quarto col sesto, il secondo col quarto. La ragione è chiara, perchè le note che costituiscono la perfezione de' toni superiori, si contengono entro le quarte de' toni inferiori v. g. la perfezione del quarto, ch'è *Si*, stà racchiusa dentro la quarta del secondo, ch'è *Re-Do-Si-La* e non all'opposto. Così degli altri.

24. La commistione imperfetta è quella che contiene le specie di quinta e quarta che appartengano ad altri toni differenti dal principale. Questa è parimenti di due sorti, *maggiore* e *minore*. La maggiore consiste in aver la cantilena v. g. di tono secondo, due specie di quinta ascendenti o discendenti, di grado o di salto, che non sono proprie del tono secondo primario, ma di altri toni v. g. del terzo o del quinto. Però bisogna chiamar di nuovo a memoria, che ogni tono ha le sue specie di quinta e quarta particolari: che le specie d'un tono sono differenti da quelle d'un altro, e che le specie degli autentici sono le stesse che quelle de'loro plagali rispettivi o sia de'loro collaterali, con questa differerenza sola che quelle degli autentici sono ascendenti e discendenti quelle de' plagali (*V. sop.* §.14.). Di tal genere è l'Introito *Spiritus Domini* nella Domenica di Pentecoste che per essere di tono ottavo, è nondimeno commisto col primo, di cui ritiene la quinta nella parola *Spiritus*. Tale ancora è il versetto *Caro mea* del graduale nel giorno del *Corpus Domini*, che è di tono settimo misto coll'ottavo perfetto, e commisto col secondo per le due 5.^{e} discendenti, col quinto per le due 5.^{e} ascendenti, e col sesto per le due 5.^{e} discendenti, nonchè per i molti ditoni che gli appartengono. (*Ross. G. M. P. III. Esam.*)

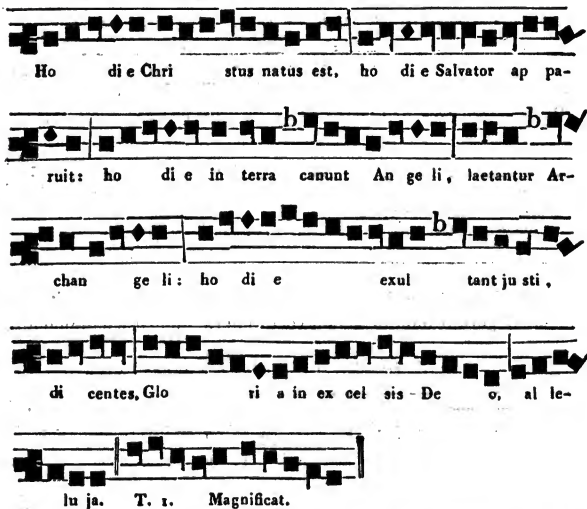
25. La commistione minore si ha quando nella cantilena appariscono tre specie di quarta che sono proprie di altri toni diversi da quello, di cui è la nota finale. Per esempio se il tono primo avesse nella sua circolazione tre quarte una v.g. del settimo, l'altra dell'ottavo, e l'altra del sesto tono; si direbbe tono primo *commisto* col settimo, coll'ottavo e col sesto tono con commistione minore.

26. L'autentico però non può esser commisto perfettamente col suo plagale, e a rovescio il plagale col suo autentico, perchè la commistione perfetta consiste in una nota, che sia di più sopra l'ottava, rispetto agli autentici: e riguardo ai plagali in una nota d'avvantaggio sotto la quarta. Ora stando la per-

fezione dell'autentico in un ottava sopra la finale inclusivamente e la perfezione del plagale in una quinta solamente sopra e in una quarta sotto la finale, il plagale non estendendosi più in là della quinta, non può sorpassar la perfezione dell'autentico anche di una nota sola; in che consiste la commistione perfetta: e l'autentico parimenti non può mai discendere anche di una nota sotto la perfezione del plagale. Sicchè la commistione perfetta si hà tra autentici e autentici, tra plagali e plagali e non tra autentici e plagali rispettivi.

PROPRIETÀ ED AFFETTI DE' TONI

27. Ogni cantilena è per sua originaria costituzione formata a risvegliar nell'animo de' fedeli ascoltanti affetti di allegrezza o di mestizia, di speranza o di timore ec. Forza è dunque conoscere i vari andamenti, le varie proprietà, gli attributi diversi de' toni per temperare e modificar la voce in modo che esprima e rappresenti, per dir così, vivo e naturale il senso delle parole che si cantano, e ottener con maggior facilità l'intento, per cui è stato nella Chiesa istituito il canto, la compunzione, cioè, del cuore, l'elevazione della mente a Dio, il distacco dalle cose fragili della terra, il fervor dello spirito e simili (11). Ma tali proprietà non sono sì gelose da non volerne

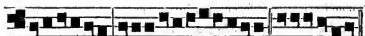
(11) Ai nostri maggiori piacque di notar in pochi accenti le proprietà degli otto toni e dicevano che:

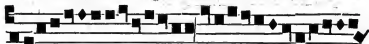
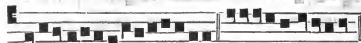
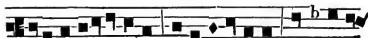
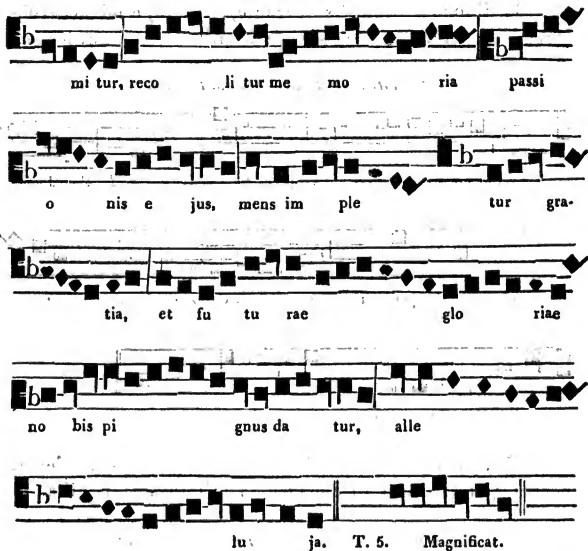
Primum tonum hilarem suaviter tange.
Secundum flebilem, et aerumnosum.
Tertium accerrimum, et severum.
Quartum amorosum, et blandum.
Quintum jucundum, et delectabilem.
Sextum pium, et devotum.
Septimum quaerimoniosum.
Octavum magnanimum, et felicem.

ammettere altre differenti per intrinseca significazione; mentre talvolta s'incontra che le stesse cantilene diversamente modificate esprimano qualità diverse.

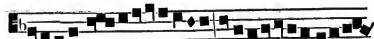
28. Il tono primo pertanto è allegro, giocondo, e festevole. Dev'esser perciò cantato con voce soave amena e piacevole.

ANTIPH. AD MAGNIF. IN II. VESP. NATIV. DOMINI

29. Il tono secondo è grave mesto e lagrimevole. Dev'esser perciò modulato con voce calamitosa melanconica e flebile.

ANTIPH. AD BENED. IN MATUT. PRO DEFUNCT.

et cre dit in me,non mori etur in ae ternum. T. 2. Be ne dictus.

30. Il tono terzo è irritante sdegnoso ed austero. Dev'esser perciò cantato con voce aspra ardita e severa.

31. Il tono quarto è blando, vezzoso e lamentevole. Dev'esser perciò modulato con voce tenera, amorosa e piangente.

32. Il tono quinto è ardito spiritoso e trionfante. Dev'esser perciò cantato con voce maestosa allegra ed esultante.

ANTIPH. AD MANGIF. IN II. VESP. F. CORP. CHRISTI

mi tur, reco li tur me mo ria passi

o nis e jus, mens im ple tur gra-

tia, et fu tu rae glo riae

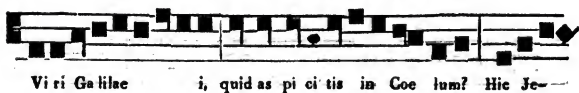
no bis pi gnus da tur, alle

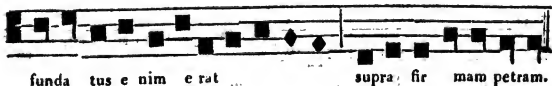
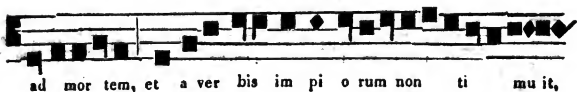
lu ja. T. 5. Magnificat.

33. Il tono sesto è amabile benigno e devoto. Dev'essere perciò modulato con voce dolce affettuosa e pia.

ANTIPH. AD MAGNIF. IN II. VESP. F. OMNI. SS.

34. Il tono settimo è sprezzante, risoluto, e minaccevole. Dev'essere perciò cantato con voce risentita coraggiosa e brusca.

ANTIPH. I. IN VESP. ASCENS. DOMIN.

35. Il tono ottavo è placido magnanimo e felice. Dev'esser perciò modulato con voce mansueta affabile e tranquilla.

ANTIPH. AD MAGNIF. IN. I. VESP. UN. MARTYR.

GIUDIZIO PRATICO DA FARSI SOPRA LE CANTILENE
CHE NON HANNO IL SALMO

36. V'ha ne'libri corali un gran numero di cantilene, le quali non sono legate al salmo e però *indipendenti* si chiamano, a differenza delle altre, che per aver seco unito il salmo, si dicono *dipendenti*. Giudicar di qual tono queste sieno, è cosa facile, mentre il tono del salmo siegue ordinariamente il tono della cantilena (12), e il tono dell'una corrisponde al tono dell'altro. Ma non così delle prime, a cui per la privazione del salmo è necessario attribuire il tono che dall'intrinseco lor costituivo come dal proprio seno sia stato ricavato, previo l'ajuto d'alcune regole, che ne svelano e ne mostrano la natura.

REGOLA PRIMA

ESTENSIONE DELLE NOTE

37. Il tono sì autentico come plagale vien formato dalla quinta e quarta, che assieme unite danno l'ottava, con questa sola differenza che l'autentico vuole la quarta sopra la quinta, e il plagale desidera la quarta sotto la quinta (*V. sop.* §. 6.). I termini poi dell'ottava sono i limiti della perfezione in ogni tono, sicchè egli si dichiarerà più o meno imperfetto secondo che il numero delle sue corde sarà meno o più vicino all'ot-

(12) Per conoscere di qual tono sieno le cantilene dipendenti, non bisogna far altro che volger lo sguardo al numero sottoposto: o che torna lo stesso, alla prima nota dell'*Euouae* (complesso di tutte le vocali del *Saeculorum Amen*, levate tutte le consonanti) che è sempre la dominante del tono e che segna in un colle altre note la terza parte dell'intonazione, vale a dire la cadenza del salmo. Veduta la dominante, subito apparisce se il tono è autentico o plagale.

tava prescritta. Or tre sono i punti da tenersi sott'occhio per distinguere l'autentico dal plagale, e la perfezione dell'uno dall'imperfezione dell'altro. Si osservi 1. qual sia la finale, se *Re*, *Mi*, *Fa*, o *Sol*. 2. Se sopra la finale stia alzata la quinta comune. 3. Se le note sieno sopra o sotto la quinta determinata. Ciò fatto, se una cantilena terminasse v. g. in *Re* e avesse la quinta fino al *La* e sopra di essa la quarta completa fino al *Re* acuto, si direbbe di tono primo perfetto (*V. sop.* §. 28). Parimenti se un altra cantilena finisse in *Re* e avesse la quinta, fino al *La* e la quarta sotto completa fino al *La* grave, sarebbe di tono secondo perfetto (*V. P. II. c.* 8. *Obtuler.*). Se poi l'una e l'altra cantilena avesse incompleta la quarta sopra o sotto la quinta, direbbesi di tono primo o secondo imperfetto (*V. P. II. c.* 8 *Adorna*).

38. Di più se nella circolazione il numero delle note fosse maggior al di sopra, e minor al di sotto della quinta, sarebbe di tono autentico imperfetto (*V. sop.* §. 30.). E se per lo contrario fosse maggior al di sotto e minore al di sopra della quinta, sarebbe di tono plagale imperfetto (*V. sop.* §. 35.). Tuttociò si afferma con ragione, poichè nel primo caso l'autentico si accosta più da vicino alla sua perfezione, e nel secondo caso il plagale discende anche più da presso alla sua perfezione. Se poi la circolazione si aggirasse tutta o per la maggior parte sopra la quinta, benchè scendesse qualche nota sotto la finale, il tono sarà piuttosto dispari che pari (*V. P. II. c.* 8. *Pang. lin.*). Se all'opposto si aggirasse tutta o per la maggior parte sotto la finale, benchè toccasse la sesta o settima sopra, il tono sarà piuttosto pari che dispari (*V. P. II. cap.* 8. *Vidi aquam*). Se infine la cantilena avesse parità di numero sulle note superiori ed inferiori, la precedenza si dee dar all'autentico come a più nobile e meritevole (*V. sop.* §. 34.). Questa regola può spesso aver luogo, ma non sempre, attesochè vi hanno alcune can-

tilene, le quali se si giudicassero dall'*estensione* delle corde sarebbero, *puta*, di tono plagale, quando per altre intrinseche loro proprietà sono di tono autentico, e al contrario.

REGOLA SECONDA

SPECIE

39. Fu detto altrove (*V. sop.* §. 7.) che le specie degli autentici sono ascendenti, e discendenti le specie de'plagali; qui si aggiugne che si chiamano specie *maggiori* le quinte, e le quarte specie *minori*. Supposto il caso che una cantilena imperfetta non possa determinarsi precisamente a qual tono si debba riferire; basta osservar le specie *maggiori* e *minori*, o sia di quinta e di quarta. Se vi sono più specie di quarta, allora la cantilena sarà di quel tono, di cui in maggior numero contiene le specie proprie: altrimenti sarà *commisto*. Se poi contiene in egual numero le specie *minori*, allora sarà di quel tono, di cui ritiene le specie della quinta, a causa che queste sono di maggior valore.

40. Inoltre, se in una cantilena trovandosi due o tre note sopra la quinta, mancassero le specie ascendenti, ed in luogo di esse apparissero almeno due specie discendenti, il tono anzichè autentico, sarebbe plagale. E se all'opposto trovandosi sotto la quinta una o più note, mancassero le specie discendenti, e invece si vedessero due specie per lo meno ascendenti, il tono sarebbe autentico piuttostochè plagale. In forza dunque delle specie non proprie l'autentico può mutarsi in plagale, ed il plagale in autentico. Che se poi il tono essendo dichiarato autentico per le sue specie che prevalgono, avesse ancora qualche specie del suo collaterale o di un altro tono qualunque, sarebbe allora misto col suo secondario, o commisto con quell'altro tono (*V. sop.* §. 20. *e seg.*).

REGOLA TERZA

DITONI

41. Se trovasi cantilena, che nè per l'estension delle voci, nè per le specie intrinseche possa giudicarsi di tono autentico o plagale, converrà far ricorso al *Ditono*, ossia alla terza maggiore (*P.I.c.*8.§.15). Qui giova notare come tutti gli otto toni avendo per propria forma la quinta (*sop.* §. 6.), hanno per conseguente in essa racchiuso il *Ditono* o terza maggiore; ma non tutti però vengono giudicati pel ditono: quelli soltanto, che nella lor quinta hanno la terza maggiore sopra la terza minore, stantechè ogni quinta si partisce in due terze, maggiore cioè, e minore.

42. Ora questi toni autentici sono il primo e il terzo: plagali il secondo e il quarto. I ditoni ascendenti sono de'due toni autentici, e i discendenti de'due toni plagali. Se in una cantilena dunque si osservassero più *Ditoni* ascendenti, che discendenti, il tono è senza fallo autentico, benchè avesse maggior nnmero di note sotto la quinta, che sopra, e a rovescio. Per tal ragione l'*Introito* di S. Giovanni Battista e della Domenica XV. dopo la Pentecoste in alcuni Graduali, quantunque a primo aspetto sembri di tono secondo, pure in forza dei ditoni ascendenti è di tono primo e perciò è stato loro giustamente adattato il salmo di primo tono (13).

(13) Non sapendo il P. D'Avella comprendere per qual ragione l'Introito *De ventre* che si canta nella natività del Battista porti seco annesso il salmo di primo tono, quando egli sembra di tono secondo, ricorse al mistero con dire che siccome S.Giovanni fù porta dell'uno e dell'altro testamento, e l'antico dinotava lagrime, il nuovo allegrezza, così all'Introito ch'esprimeva il testamento antico fù assegnato il secondo tono per se stesso flebile: al salmo poi che rappresentava il testamento nnovo fù applicato il tono primo di natura sua allegro;

REGOLA QUARTA

NEUME

43. La *Neuma* è una nota legata che fa il salto di quarta dal *Sol* grave al *Do* acuto (14); perciò se una cantilena di settimo tono cominciasse in *Sol* grave, e per una nota legata saltasse fino al *Do*, senza però far la prima cadenza in *Re* acuto, sarebbe di tono ottavo misto col settimo, e non al contrario, di tono settimo misto coll'ottavo. Si vede ciò chiaramente praticato nelle antifone *Beatus Laurentius, dum in craticula* (*ad Magnif. in* 2. *Vesp. Fest.* 10. *Aug.*), e *Hic vir despiciens mundum* (*ad Magnif. in* 2. *Vesp. Conf. non Pontif.*), le quali benchè sieno di settimo tono, non di meno a causa delle *neume* nelle parole *Beatus* e *Hic vir*, è stato loro assegnato l'ottavo tono. Che se poi la cantilena facesse la prima sua cadenza in *Re* acuto, allora la *neuma* punto non influirebbe a mutar il tono settimo in ottavo, ma lo lascerebbe tal quale per lo innanzi si era.

ma qual ragione, domanda il Rossino, potrà addurre, perchè all'Introito *Inclina* della Dom. XV. dopo la Pentecoste sia stato adattato piuttosto il primo che il secondo tono? (*Gram. mel. P. II. c.* 9. *dial.* 1.)

(14) Qualunque nota legata con un altra per ascendere o per discendere dicesi Neuma (da νῆμα filo); ma gli autori Pietro Aaron. (*De Inst. arm. lib.* 1. *c.* 34.), P. Illuminato (*lib.* 3. *c.* 17.), P. Andrea da Mod. (*Cant. arm. P. III. c.* 24.) pretendono che il solo tono ottavo debba godere il privilegio d'essere riconosciuto per le Neume; onde chiamano *neuma* soltanto il passaggio immediato che si fa dal *Sol* al *Do* e non le altre note legate. Ma la voce *neuma*, oltre il senso di *pausa* (*Part. I. c.* 4. §. 7.) e quello di *legatura* già detto, ha ancora un'altro senso: significa talvolta *canto* ovvero *continuazione* di più note che si fa nel fine di qualche cantilena, senza sottoporvi parola alcuna; ma continuando a tener l'ultima sillaba della parola cantata per tutte quelle note, per le quali si estende la *neuma*. Solevansi anticamente praticare in certe solennità dell'anno, in cui veniva indicata espressamente, come nel *natale*, al *Kyrie* ec. (*Macr. Dict. v.*); ma in oggi pochissime *neume* di tal sorta sono rimaste ne' libri corali, e ne' recenti si veggono del tutto abolite.

REGOLA QUINTA

CORDE GIUDICIALI

44. Dato per impossibile che una cantilena non possa definirsi nè per l'estension delle note, nè per le specie di quinta e quarta, nè per i ditoni, nè per le neume, resta l'ultimo rifugio alla corda *giudiciale*, così detta dal giudicio che per mezzo di lei può farsi definitivamente. La corda giudiciale è simile alla finale con questa sola diversità che la *giudiciale* è situata regolarmente una terza sopra la finale in ciascun tono. Sicchè la giudiciale del primo e secondo è *Fa*, del terzo e quarto è *Sol*, del quinto e sesto è *La*, del settimo e ottavo è *Si* acuto.

45. Pertanto si consideri la corda giudiciale come una linea che divide in due parti la cantilena. Se dopo ciò il numero estensivo delle note apparisce maggiore sopra la detta corda, il tono sarà autentico: se poi apparisce maggiore al di sotto, il tono sarà plagale. Avvertasi però che nel computar le note non si hanno a comprendere le giudiciali: ma sibbene quelle che stanno sopra o sotto di loro, com'è manifesto. (*Rossin. Gram. Melod. Part. II. cap.* 9. *dial.* 2.).

AVVERTIMENTO

46. Non vi è cosa tanto implicata fra queste materie quanto la teorìa de' toni. A conoscerli precisamente e distinguerli si ricerca molto studio e non poca fatica. Tuttavia il giovine potrà rilevarli coll' ajuto delle regole assegnate. Tenga perciò il metodo di prima osservar la finale della cantilena: poi di retrocedere e veder se trovasi in lei la perfezione sopra o sotto: se questa non v' è, di esaminarla per le specie maggiori e minori: se queste pur mancano, di riconoscerla per i ditoni: se questi anche non vi sono, di definirla per le neume:

e se nemmeno queste compariscono, di ricorrere finalmente alla corda giudiciale, ultima sì, ma certa ed infallibile.

INTONAZIONE DE' SALMI E DE' CANTICI

47. La modulazione del primo versetto di un salmo o di un cantico dicesi *intonazione* e si eseguisce in otto differenti maniere secondo le otto differenti arie de' toni, praticate nella divina salmodia (*V. sop.* §. 5.). Quindi ogni tono ha la sua propria intonazione, che negli andamenti, nelle volture e nei passaggi si conosce ben distinta dalle altre. Questi ornamenti però non sono liberi e sciolti ad arbitrio, ma son fissi e determinati per ciascuno, e servono come parti accidentali a distinguere il canto feriale dal festivo.

48. In ciascuna intonazione si trovano stabiliti tre passi (15): il primo regola le prime sillabe del versetto e chiamasi *principio* d'intonazione: il secondo dirigge le altre sillabe della metà del versetto prima dell'asterisco (16) e dicesi *mezzo* d'intonazione o desinenza media: il terzo conduce le ultime sillabe del versetto e appellasi *fine* d'intonazione o desinenza finale che si vede ordinariamente notata ne' libri corali dopo

(15) Questi tre passi o tratti sono assai celebri nella scuola musicale e anticamente erano distinti colle notissime formole: *Sic incipit*, *Sic mediatur*, *et sic finitur*.

(16) Asterisco αστερισκος dim. di αστηρ, è quella stelluccia che si pone nella metà d'ogni versetto del salmo per dividerlo in due parti. Serve a distinguere il senso de' membri e ad indicar il luogo del respiro per i cantori. La prima e seconda parte dell'intonazione cade nella prima metà del versetto e la terza parte comprende tutta intera la seconda metà del versetto medesimo. Alcune volte però i versetti sono o troppo lunghi, come il vers. *Sedens* del salmo 49. o troppo brevi, come il vers. *Gloriosa* del salmo 86. Tocca allora al savio giudizio del cantore moderarlo con garbo e senza confusione, moltiplicando la nota principale sino al punto delle cadenze, o pure abbreviando la nota principale e facendo solamente le cadenze necessarie alla buona salmodia.

la rispettiva cantilena sopra l'*Euouae*, per indicar al cantore che quella tal desinenza, e non altra, far si deve (17).

49. La nota che regola tutte le sillabe precedenti l'una e l'altra cadenza, vien detta *principale*, *caratteristica* o *corale*, ed è appunto la nota dominante di ciascun tono: poichè essa è che domina nella salmodia e con essa principalmente si salmeggia: di fatti moltiplicandosi le sillabe del versetto, questa nota sola si replica e non altra: dunque ella è che principalmente caratterizza la cantilena e unita agli altri due passi accennati, la determinano del tutto. Nella salmodia la prima nota dell'*Euouae* incomincia sempre da questa nota principale chiamata anche *tenore* da *teneo*, perchè tiene e regola tutto il coro (*Vedi gli esempj di sopra* §. 28 *e seg.*).

50. In qualsivoglia intonazione la nota principale, come anche la cadenza media sono sempre invariabili e si danno a conoscere per suoi elementi essenziali: laddove il principio ed il fine dell'intonazione essendo variabili, ne sono parti soltanto accidentali (*P. Mart. Stor. della Mus. T.I. diss.* 3. *P.* 377).

51. Le intonazioni sono di due sorti, altre appartengono alla Messa ed altre all'Ufficio. Quelle attinenti alla Messa

(17) Volle il Papa S. Damaso che nel fine d'ogni salmo si cantasse l'Inno di glorificazione *Gloria Patri* chiamato da'Greci Δοξολογία: siccome riferisce il V. Cardin. Baronio (*A.* 382. *n.* 20.) ma il Cardin. Bona (*Rer. Litur. l.* 2. *c.* 3. §. 2) conviene piuttosto nell'affermare essere stato S. Gregorio Magno che abbia ciò ordinato. Checchè ne sia, furono da sagri compositori segnate per brevità le ultime due parole *Saeculorum Amen* (tolte le consonanti) sotto la terza parte dell'intonazione, affinchè servissero di norma alle desinenze di tutti gli altri versetti del salmo cantabile nel tono prescritto. Ma si noti che se la cantilena è suscettibile di varj salmi, allora si trova sotto scritto l'Euouae, e il cantore deve intonar quel salmo che dalla Rubrica si assegna. Se poi non ammette che un salmo solo, come le antifone del *Benedictus* e del *Magnificat*, allora la cantilena non presenta più l'Euouae, ma il salmo proprio segnato, ed il cantore dovrà intonar quello e non altro. (*V. P. I. c.* 11. §. 28 *e seg.*).

trovansi nel Graduale, dopo l'Introito: quelle spettanti all'Officio trovansi nell'Antifonario, dopo l'antifona. Nel Graduale dopo l'Introito siegue il versetto di un salmo e subito dopo il *Gloria Patri* accennato, che tutto si canta sopra le note medesime del salmo (18). Nell'Antifonario dopo l'antifona si veggono due o tre parole del primo versetto del salmo, e del cantico, o invece l'*Euouae* scritto, e sopra si scorgono le note della cadenza finale di quel tono che si deve cantare, secondo che rilevasi dal numero sotto segnato. (*Ved. sopr.* §. 28. *e seg.*).

52. Siccome il rito che cade nel giorno, può esser festivo o feriale, così l'intonazione che si ha da usare in esso, può esser festiva o feriale (*Direct. Chor. pag. CXIII.*). La festiva ha tre parti distinte e complete, il principio, il mezzo ed il fine (19): la feriale ha due parti soltanto complete, il mezzo ed il

(18) L'intonazione de'salmi nel Graduale è diversa da quella de'salmi nell'Antifonario; poichè questa si divide in tre parti: quella, secondo Berti (*Reg. di cant. cap.* 11), in due soltanto. Avvertano quindi i cantori a distribuire le sole parole *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* sulla prima parte, e le rimanenti per tutta quanta l'intonazione; vale a dire le parole *Sicut erat in principio et nunc et semper* sulla prima parte: le altre *Et in saecula saeculorum. Amen.* sulla seconda parte. Si vuol eccettuato il solo tono settimo che canta le due parole *Sicut erat* sulla seconda parte, e torna poi subito a modular le altre *in principio et nunc et semper* sulla prima parte, continuando il resto come sopra (*V. sott.* §. 69.). Avvertano di più che se la seconda metà del versetto del salmo è troppo breve, come l'è nell'Introito della Domenica fra l'ottava dell'Ascensione, non devono i cantori eseguir le parole *Et in secula etc.* sopra quelle note medesime; ma devono cantarle in maniera, come se fosse tutta intera la seconda parte dell'intonazione, ritenendo però sempre la cadenza espressa. Tal è l'insegnamento del ch. Maest. Ant. Bistolfi (*Regol. di Canto c.* 7).

(19) La prima parte dell'intonazione festiva di ciascun tono è ristretta ne'seguenti Esametri latini:

Primus cum Sexto Fa Sol La *semper habetur.*
La Sol La *quartus*: Fa La Do *sit tibi quintus.*
Tertius, octavus Sol La Do. *Sitque secundus*
Do Re Fa. Do Si Do Re *sed septimus infit.*

fine, dovendosi cominciar assolutamente dalla principale, e lasciar le prime note dell'intonazione.

53. Quindi la regola che si dà per cantar i salmi nel rito festivo è la seguente. Il primo versetto del salmo s'intona dai coristi sopra tutte e tre le parti dell'intonazione: gli altri versetti poi si ripigliano dal coro immediatamente sopra la nota corale e s'inflettono per le altre due cadenze media e finale con questa sola diversità, che la media è sempre la stessa (20): la finale poi in alcuni toni è diversa e però il coro deve far quella cadenza, che udì farsi da'coristi, supponendosi che questi cantino il versetto secondo quella cadenza che stà notata nell'antifonario. I versetti poi de'cantici scritturali si eseguiscono perfettamente sopra tutte e tre le parti dell'intonazione, vale a dire, che tutti gli altri loro versetti si cantano sempre come il primo intonato da' cantori.

54. Nel rito feriale tutto intero il salmo si porta all'istesso modo, e il primo versetto è simile a tutti gli altri che cominciano l'intonazione dalla dominante e sieguono a correre fedelmente le altre due cadenze comuni (21). Il cantico però si eseguisce onninamente come nel festivo.

(20) L'uso de'più rinomati cori di Roma suol apporre alla regola generale qualche eccezione, mentre la seconda parte dell' intonazione in alcuni toni (primo e quarto), relativamente agli altri versetti del salmo, non si fà intera, ma si lascia il primo Sol, ferma però restando sempre la regola per il primo versetto, che debbono intonare i cantori. I versetti poi de'cantici si modulano come il primo. » Da tutto il coro, dice il nostro celebratissimo Sig. Antonio » Bistolfi, (*Reg. di Canto c.* 7.) deve (almeno in Roma) avvertirsi nel conti- » nuare il salmo, di cominciar sempre dalla dominante, lasciando le due o tre » note alla medesima premesse nell'intonare e di omettere il secondo (compre- » so il primo, ma non il terzo) *Gsolreut* dell'intonazione nel tono primo ed » il secondo di quella in tono quarto, escluso però sempre il *Magnificat* ».

(21) Si noti che in alcuni semidoppj l'antifona è il principio stesso del salmo; onde l'altro cantore non dee ripetere, ma proseguire il primo versetto già cominciato.

55. Accade spesso di trovar prima dell'asterisco ne'salmi o ne' cantici un monosillabo *est*, *me*, *da*, *rex* come ne' salmi *Dominus regnavit*, *Domine probasti*, *Deus judicium*, *Exaltabo te*: ovvero una parola ebraica di nomi proprj *Sion*, *David*, *Israel*, *Ægypto*, come ne' salmi *Te decet*, *Memento*, *Nisi quia Dominus*, *In exitu* e nel cantico *Benedictus*. Allora sia nel primo verso, sia nel secondo, terzo ec. di entrambi, s'avverta di far il punto sospensivo, che consiste nel portar l'ultima sillaba di dette parole o il monosillabo alla seconda sopra la dominante, vale a dire, d'alzar la voce per una nota sopra la corda corale. Lo stesso si deve far ne' vocaboli d'accento acuto, come *usquequo*, *Amen*. ec.

56. I cantici *Magnificat* e *Benedictus* replicano la prima nota dell'intonazione prima d'ascendere alla principale ne' toni secondo e ottavo, dicendo nel secondo *Do*, *Re*, *Do*, *Fa*: e nell'ottavo *Sol*, *La*, *Sol*, *Do*; lo che praticar si dee nel principio di tutti e singoli i loro versi. Se poi questi cantici saranno di tono settimo, cominciano col *Sol* unisono alla finale e con un salto di quarta si portano al *Do* e sieguono il principio solito dell'intonazione, dicendo *Sol*, *Do*, *Si*, *Do*, *Re*. Ciò si fà ancora in ogni loro versetto.

57. E poichè la sola parola *Magnificat*, cui siegue l'asterisco, non soffre tutto l'andamento della prima parte delle otto intonazioni, pervenuta la voce a toccar la dominante, quivi si dee proseguir il rimanente della parola medesima, eccettuata l'intonazione di tono sesto, nella quale ritorna alla prima nota, dicendo *Fa*, *Sol*, *La*, *Sol*, *Fa*; ma negli altri versi dello stesso cantico far si dee tutto il giro delle note, come nell'intonazione di qualsivoglia salmo. Tal è l'insegnamento del ch. sig. Bistolfi (*Reg. di cant. fer. c.* 7.).

58. Ma per ben eseguire le otto intonazioni giova imparare a memoria distintamente l'intero solfeggio di ciascuna di

esse, tanto più che talvolta non si possono aver corrette e pronte ad arbitrio de' cantori. Noi per maggior comodo ne riporteremo qui le formole estratte dal Direttorio Corale pag. CXIII.

INTONAZIONI FESTIVE DE' SALMI

59. L'intonazione del primo ascende per una terza minore incomposta dalla Finale *Re* alla prima *Fa* e scorre fino alla dominante *La*, sopra di cui si mantiene, dicendo *Fa Sol La*; e cade poi in cinque maniere diverse.

60. L'intonazione del secondo discende dalla finale stessa *Re* una nota sotto alla prima *Do*; poi sale immediatamente al *Re* e con un salto di terza minore si porta al *Fa* principale, cantando *Do Re Fa.* La sua cadenza è unica.

TONO SECONDO

Principio — Mezzo — Cadenza final. unica

C. F.

Dixit Dominus Do mi no me o : se de a dextris me is.

61. L'intonazione del terzo ascende per una terza minore incomposta dalla finale *Mi* alla prima *Sol* e passando per *La* contiguo, si porta con un salto di terza minore al *Do* caratteristica, dicendo *Sol La Do*; ed esce poi in quattro differenti modi, l'ultimo de' quali si trova raramente usato.

TONO TERZO

62. L'intonazione del quarto sale con un salto di quarta minore dalla stessa finale *Mi* alla prima *La*: poi discende col diesis al *Sol* immediato, e torna nuovamente al *La* corale, cantando *La Sol La*; e termina in tre diverse maniere, l'ultima delle quali si usa regolarmente ne' soli giorni feriali.

TONO QUARTO

63. L'intonazione del quinto ascende con due terze incomposte, l'una maggiore, l'altra minore, dalla finale *Fa* alla principale *Do*, dicendo *Fa La Do*; ed ha una sola cadenza.

TONO QUINTO

64. L'intonazione del sesto comincia dalla finale medesima *Fa*; prosiegue ad ascendere per scala fino al *La* caratteristica, cantando *Fa Sol La*, e termina in una sola maniera.

TONO SESTO

65. L'intonazione del settimo ascende con un salto di quarta minore dalla finale *Sol* alla prima *Do*; poi discende al *Si* vicino, quindi torna ad ascendere per lo stesso *Do* sino al *Re* principale, su cui si mantiene, dicendo *Do Si Do Re*; e finisce in cinque modi, l'ultimo de' quali si usava anticamente, ma in oggi trovasi del tutto abolito.

TONO SETTIMO

Cadenza final. 5.

66. L'intonazione dell' ottavo principia dalla finale medesima *Sol*, si avanza per il *La* prossimo, e con un salto di terza minore si porta al *Do* corale, cantando *Sol La Do*. Ha due sole cadenze.

TONO SESTO

TONO SETTIMO

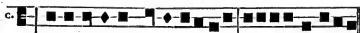
TONO OTTAVO

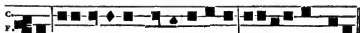
67. Il cantico *Benedictus* si modula diversamente ne' toni secondo e ottavo; ma negli altri toni, come il cantico *Magnificat.* Eccone la particolare intonazione.

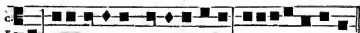
INTONAZIONI FERIALI DE' SALMI

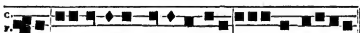
TONO PRIMO

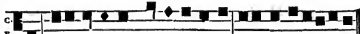
TONO SECONDO

TONO TERZO

Di xit Do mi nus Do mi no me o, se de a dextris me is.

TONO QUARTO

Dixit Dominus Do mi no me o, se de a dextris me is.

TONO QUINTO

Dixit Do mi nus Do mi no me o, se de a dextris me is.

TONO SESTO

Dixit Dominus Do mino me o, se de a dextris me is.

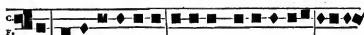
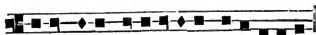
TONO SETTIMO

Dixit Do mi nus Do mi no me o, se de a dextris meis.

TONO OTTAVO

Di xit Dominus Do mi no me o, se de a dextris me is,

MONOSILLABI E VOCI EBRAICHE

68. Se ne' toni secondo, quarto, quinto e ottavo s'incontra il monosillabo o la voce ebraica prima dell'asterisco, si canta come segue: se negli altri toni, punto non si considera, ma s'inflette secondo il solito.

TONO SECONDO

Domi nus re gna vit, de corem in du tus est, indutus

est Do mi nus for ti tu dinem, et praecin xit se.

TONO QUARTO

TONO QUINTO

TONO OTTAVO

69. Per evitare gli sbagli, che d'ordinario si fanno nel cantar il *Gloria Patri* ec. sopra le note del primo versetto del Salmo, che si trova interamente registrato ne' Graduali, abbiamo creduto bene di riportarne per disteso le singole intonazioni.

et in saecu la sae cu lo rum. A men.

Glo ri a Pa tri, et Fi li o, et Spi ri tu i San cto,
Si cut erat in principi o, et nunc, et sem per,

et in sae cu la sae cu lo rum. A men.

Glo ri a Patri, et Fi li o, et Spi ri tu i San cto,
Sicut erat in principio, et nunc, et sem per,

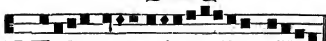
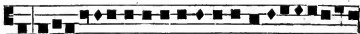
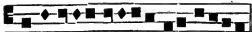
et in saecu la saeculorum. A men.

Glo ri a Patri, et Fi li o, et Spi ri tu i Sancto,
Si cut erat in principio, et nunc, et semper,

et in sae cu la sae cu lo rum. A men.

Glo ri a Patri, et Fi li o, et Spiri tu i Sancto,
Sicut e rat in principio, et nunc, et semper,

et in sae cu la sae cu lo rum. A men.

Glo ri a Patri, et Fi li o, et Spi ri tu i San cto:
in principio, et nunc, et sem per,

Si cut erat
et in saecula saeculo rum. A men.

Glo ri a Patri et Fi li o, et Spi ri tu i San cto,
Sicut erat in principio, et nunc et semper,

et in sae cu la saecu lo rum. A men.

CAPITOLO DUODECIMO

DE' TONI IRREGOLARI

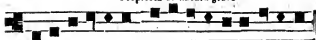
1. Qualunque tono che non termina in una delle quattro lettere fondamentali assegnate (*P. I. c.* 2. §. 2.), ma in alcuna delle tre non riconosciute dagli autori, dee meritamente chiamarsi *irregolare*, non già per sua natura, dacchè le consonanze di lui sono simili a quelle del regolare; ma per la cadenza diversa e per lo trasporto alla quarta sopra o sotto. Cantilene di tal forma veggonsi passo passo inserite ne' libri corali e si distinguono dalle altre col non osservar fedelmente le cadenze proprie, terminando in *c* grave, in *a* acuto, in *b* acuto e in *d* acuto che non si vogliono per vere cadenze. Di fatti in *c* grave termina il *Sanctus* del *Kyrie* semidoppio e del *Kyrie ad libitum* presso alcuni Graduali di antica edizione (*Stamp. de Medici* 1614.): in *a* acuto finisce l' *Haec dies* della Solennità di Pasqua e il Graduale *Requiem* della Messa dei Defonti: in *d* acuto termina singolarmente la quinta antifona del vespero Domenicale *Nos qui vivimus*. In *b* non s' incontra

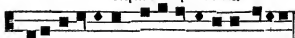
verun esempio tra i libri che finora usiamo: tuttavia alcuni scrittori ci assicurano d'averli veduti negli antichi codici manuscritti (*G. Baini Mem. Stor. Crit. Vol.* 2. *pag.* 81.).

2. V'ha però chi crede (*Martin. Sagg. di cont. pag.* 214.), che siffatte cantilene sieno state guaste e corrotte per ambizione, per capriccio o per ignoranza di qualche compositore e trasportate da una in altra proprietà. Or per conoscere almeno con verisimiglianza di qual tono sieno queste cantilene, assegneremo le regole, dopo aver premessi alcuni brevi avvertimenti, e 1. che le cantilene *irregolari* sono state non solo rimosse dalle proprie finali, ma trasportate ancora da una proprietà ad un altra più acuta o più grave, e per conseguenza fuori de' naturali intervalli. 2. che però il trasporto dee farsi in maniera, che tutti gl'intervalli corrispondano gli uni agli altri e si combacino talmente, che la terza minore, per esempio, corrisponda alla terza minore, la maggiore alla maggiore, e così de' rimanenti. 3. Che tali cantilene non sono egualmente scritte in tutt'i libri corali, perchè in alcuni saranno stese nella proprietà v. g. di *bquadro* acuto ed in altri nella proprietà di natura grave. Valga per tutte l'antifona *Nos qui vivimus* che nel Direttorio del Guidetti è segnata sotto la proprietà di Bquadro acuto e in un codice manoscritto nella proprietà di Natura grave (1).

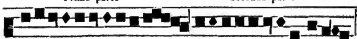
(1) Giovanni Lebeuf Canonico d'Auxerre (*nel suo Trattato Storico sul canto Eccles. c.* 3.) racconta che ne' secoli VIII e IX recandosi alcuni cantori romani in Francia ad istituir quella nazione, udirono la intonazione del salmo *In exitu* e trovatala di lor gradimento, la introdussero nella Chiesa romana. Però è che alcuni la chiamarono *Mista*, altri *Peregrina*, ed altri *Francese* di modo nono. „Troppo è l'abuso, dice il P. Alfieri (*Sagg. Stor.* „ *P.II. c.*2. §.7.) che si fà di quest'intonazione coll'applicarla ad altri salmi. „ Si guardino perciò i buoni cantori di secondare tale usanza contro la pra- „ tica della Chiesa romana, la quale non se ne serve, che per l'indicato sal- „ mo *In exitu Israel*, e nelle sole Domeniche „.

TONO IRREGOLARE

Proprietà di natura grave

Nos qui vi vi mus be ne di ci mus Do mi no.

Proprietà di bquadro acuto.

Nos qui vi vi mus be ne di ci mus Do mi no

INTONAZIONE DEL SALMO

Prima parte Seconda parte

In e xi tu Isra el de Aegypto: domus Jacob de po pu lo bar baro.

REGOLA PRIMA

3. Si muti pertanto alla cantilena la chiave, sostituendovene un altra v. g. alla chiave di *Fa* quella di *Do*, o a rovescio: si avrà la vera e propria fondamentale. Cosi se al gradnale *Requiem* de' morti scritto nella proprietà di *Bquadro* acnto si muti la chiave di *Do* in quella di *Fa*, si ha per finale *Re*, che è la base del tono secondo, di cui egli è infatti atteso il suo andamento tutto proprio del secondo tono, trasportato d'una quinta al di sotto nella proprietà di *Natura* grave. Così se all'antifona *Nos qui vivimus* scritta in proprietà di natura grave si muti la chiave di *Fa* in quella di *Do*, si ha per finale *Re* ch'è la tonale del secondo, di cui ella porta l'aria e i passaggi trasportati d'una quinta al di sopra nella proprietà di *Bquadro* acuto. Tale invero molti scrittori (*Belli R. di cant. Part. II. cap.* 2.) la credono (2), ma siccome nel più

(2) Se rifletteremo, dice il ch. Martini, (*Sag. di Contr. p.* 198.) all'autorità di Reginone (*de Arm. Inst.* 8. *ton.*) che assegna a queste due cantilene il secondo tono, e il quale per essere de' più antichi scrittori che abbiano

degli esemplari si vede terminar in *gsolreut* corda finale del settimo e ottavo, quindi n'è venuto che l'opinione che sia di secondo tono nel progresso del tempo non abbia avuto più seguaci che la sostengano. Imperocchè supposto che sia scritta nella proprietà di *Bquadro* acuto, vi si scorgono tutt'i caratteri del settimo tono (3): Infatti la cantilena si estende per sette note ascendendo dal *g* al *f*; scorre quasi tutt'i gradi della specie del tono settimo e l'intonazione del salmo *In exitu* finisce in *alamire*, dove appunto ha una delle sue cadenze finali il settimo tono. Pare adunque che tale debba giudicarsi e non altrimenti (*Berti Reg. di cant. greg. cap.* 8.).

parlato di questa cantilena e de'quali le opere sieno a noi pervenute, essendo vissuto sul fine del IX, secolo e sul principio del X, merita maggior fede sopra degli altri; e molto più se riflettasi alla correzione dell'Antifonario Cisterciense fatta con tanto studio e con tanta consideratezza d'ordine di S. Bernardo Abbate (*Tract. de Cant. seu Corr. Antiph. inter oper. S. Bernar. T. IV.*) che fiorì nell'XI secolo, la quale stabilisce assolutamente la terminazione di quest'antifona in *dlasolre* e non in *gsolreut* e consegnentemente assegna loro il secondo tono, abbiamo tutto il motivo d'uniformarci al lor sentimento. Oltre di che, se consideriamo la serie delle voci di queste due cantilene, questa appartiene al secondo tono, imperfetto egli è vero dalla parte grave, perchè mancante delle due voci B. A. che si richiedono al compimento della quarta al di sotto della quinta; ma però perfetto, o come altri vogliono, più che perfetto dalla parte acuta, perchè contiene sopra la quinta la voce *Bfa* (*P. Steph. Wanne. Recan. de Mus. lib.*1.) E finalmente se esamineremo attentamente l'andamento e l'aria tanto della cantilena dell'antifona, che del salmo, non potremo che sempre più confermarci in questa nostra opinione.

(3) Altri vi hanno che pretendono essere di tono ottavo per la ragione fondata sulle leggi del canto fermo, che assegnano al tono ottavo per finale la corda *gsolreut* e perchè contiene la quarta al di sotto della quinta, che lo dichiara plagale, anzi più che perfetto, contenendo più una corda di sotto; e di questa opinione fra gli altri furono Pietro Talanderio (*Lect. Cant. mens. et immens. Vatic.*), Prosdocimo De Beldemandis (*Tract. Plan. Mus. MSS.*) Giovanni Tinctoris (*De Ton. Mus. nat. MSS.*), P. Bonaventura da Brescia

REGOLA SECONDA

4. A poter con sicurezza discernere la qualità del tono irregolare, non basta aver semplicemente mutata la chiave, potendo ancora esser composto di varie specie di toni; perciò si esamini l'intrinseco costitutivo, ossia l'aria, il portamento delle cadenze e i passaggi posti sotto la chiave restituita e colla misura delle quinte e quarte assegnate a ciascun tono regolare (*P. I. c.* 11. §. 6. *e* 14.), potrà giudicarsi qual egli sia: avvertendo però che se è composto delle specie dell'autentico e del plagale si chiamerà tono *misto* (*P. I. c.* 11. § 20. *e* 21.): se delle specie d'altro tono, fuorchè del suo plagalo o autentico, si dirà tono *commisto* (*ivi* §. 22. *e seg.*): se poi non è composto d'altre specie, che delle proprie, si dirà *trasportato*. In qualunque modo però o misto o commisto o trasportato, ad una di queste tre classi riducesi il tono irregolare. Così per distinguere il tono dell'*Haec dies* (*P. I. c.* 6. § 3.) non basta puramente mutar la chiave onde avere la finale del primo e secondo tono, perchè tale non è; ma bisogna esaminar il corpo della cantilena e si vedrà che è di tono quarto: forza è dunque trasportarla una quarta sotto per aver la finale del quarto

(*Ventur. seu collect. act. Mus. c.* 18. *MSS.*). La loro ragione viene riportata dal Rosetti (*Rud. Mus. De form. ton. Edit.* 1529.) che fiorì nel principio del XVI secolo in questi termini: *Et sunt aliqui, qui dicunt, quod antiphona de In exitu etc. est de octavo tono, dicentes sic; quod quia hæc antiphona a fine suo non consurgit usque ad Diatesseron, erit plagalis et de octavo tono, maxime cum habeat finem in G. gravi.* Ma a questa opinione si oppone 1. che l'antifona sorpassa la sua quarta al di sotto. 2. Che sopra non ha neppure la diapente imperfetta. 3. Che l'intonazione del Salmo è per sestessa differente dalle corde solite praticarsi nelle intonazioni d'altri salmi, perchè massime nella cadenza finale dovrebbe estendersi piuttosto sopra le corde gravi, che sopra le acute dell'ottavo tono: il che non si vede praticato nell'intonazione del salmo *In exitu.* (*Mart. Sag. di Cant. p.* 198.)

tono, di cui contiene tutte le proprietà ed i passaggi. (*Belli Reg. di cant. Part.* 2. *cap.* 2.).

REGOLA TERZA

5. Gli otto toni hanno non solo quattro corde finali, ma secondo il parere di gravi autori (*Scipion. Cerreto Prat. Mus. lib.* 2. *cap.* 14.) hanno eziandio quattro corde *confinali* situate una quinta sopra ciascuna delle finali e sono *a. b. c. d.* Egli è vero che la maggior parte degli scrittori non ammette la *confinale* del settimo e ottavo tono per togliere, dicono essi, ogni equivoco ed occasione di sbaglio, che sarebbe facile a prendersi, posta la detta confinale: la quale essendo *dlasolrè* coincide colla finale del primo tono, che è anch' essa *dsolrè*. Ma riflettasi, che non v'ha luogo a temere pericolo di sbaglio; poichè la *confinale* del settimo ed ottavo è bensì *dlasolrè*, ma acuto: e la finale del primo e secondo è *dsolrè* grave. Quindi non è da recarsi a maraviglia, se i primi maestri di canto fermo non abbiano avuto difficoltà di terminare alcune cantilene in *dlasolrè* acuto, qual è segnatamente l'Antifona *Nos qui vivimus* scritta in proprietà di *bquadro* acuto: ivi lo stesso *dlasolrè* è finale della cantilena e confinale del tono settimo: onde per questo motivo ancora ella è stata dichiarata tale (*P.Dom.Scorpion. Istruz. Coral. cap.* 14).

6. S' avverta però che talora dee giudicarsi *trasportato* il tono benchè termini nella propria lettera, quando è composto di proprietà non competenti alla fondamentale, e quando contiene i passaggi ed i luoghi, che non sono propriamente suoi. Tal è l'Antifona *In odorem* (*V. P. I. c.* 7. §. 8. *l' esem.*) ch'è di quarto tono; ma avendo i passaggi ed i luoghi non naturali, fa d'uopo trasportarla una quinta sotto e cominciare in *g* per cantarla entro i proprj intervalli; ed ecco il motivo perchè non

trasportata voglia il *diesis* nel *Fa*, e trasportata nol voglia, perchè allora il *Fa* cade nel *Si* che si modula per bquadro giacente. Credesi fatto il trasporto per dare alla cantilena la vera finale: ma in verità per ischivare un inconveniente, si è caduto in un altro e forza è poi eseguirla per mezzo d'accidenti musicali. Può servire inoltre d'esempio l' Inno di Natale *Jesu Redemptor* che trovasi in chiave di *Sol* accidentale ossia *Bfa* terminar in *gsolreut* acuto. Egli tuttavia è di primo tono trasportato alla quarta sopra e per ridurlo alla propria finale *dsolrè*, bisogna trasportarlo alla quarta sotto, com'è chiaro. Sicchè il cantore sempreppiù si persuada che nel giudicar dei toni dee più attendere all' intrinseco lor costitutivo, che alla finale.

PARTE SECONDA

CAPITOLO PRIMO

DE' CANTORI

1. Vano ed inutile certamente sarebbe ad un giovane ecclesiastico aver appreso que'precetti, che finora sono stati al miglior modo esposti, se poi non abbia tutto l'impegno di ridurli fedelmente alla pratica e cantar con maestà insieme e con decoro. Vero è che il canto fermo sia uno de' mezzi più efficaci a risvegliare e ad accrescere ne' fedeli lo spirito di religione e di pietà verso Dio (*S. Joan. Chrys. Hom. in Psal.* 41); ma un tal effetto non si cagiona che dal bene e regolatamente cantare, mostrando l'esperienza che il cantar male e senza regola produce dissipamento e scandalo. Il perchè non crediamo fuori del proposto disegno mostrar al cantore ciò che far deve o fuggire in ordine a modular soavemente non meno che acconciamente qualunque siasi composizione.

2. Prima di tutto si richiede una buona *voce*, senza di cui il saper cantare poco o nulla giova in effetto, non potendosi senza voce eseguir utilmente ciò che si è appreso. Conviene allora tacere piuttosto, che cantare con voce ingrata e dissonante, la quale oltre al ferir l'orecchio di chi ascolta, è causa talvolta delle distrazioni, e bene spesso porta fuori di tono i professori medesimi. Dall'unione poi di buone e cattive voci deriva il discredito, in cui oggi è appresso di alcuni posto il divoto e maestoso canto fermo; mentre coloro che non intendono invece di attribuire a difetto e vizio de' cantori l'irregolarità, la dissonanza e l'asprezza, ingiustamente l'ascrivono alla natura di esso canto. Dovrebbero ciò intendere certuni, i

quali per tal cagione fanno che si cantino malamente quelle cantilene, che senza di essi riuscite sarebbero con soavità e con decoro. Si persuadano costoro al giudizio di chi intende, che la lor voce non è buona per cantar come si conviene, e con rassegnazione al divin volere mortifichino la lor volontà, se non vogliono con riprensibile ambizione servir al canto di confusione e di disturbo.

3. Non si credano però dispensati dal migliorare la lor voce, se tuttavia è suscettibile di correzion e di rimedio, per apprendere almeno, come suol dirsi, ad orecchio le cose risguardanti l'esercizio del ministero sacerdotale. Questo è l'altro scoglio direttamente opposto, in cui urtano non pochi ecclesiastici, che disperando di poter riuscire ottimi cantori, tralasciano d'imparare anche quel pò di canto, che è indispensabile alla santa lor professione. Pongano perciò essi ogni studio ed usino ogni diligenza per riuscirvi. Gioverà a tal fine il moto discreto, il cibo e la bevanda moderata; poichè siccome la troppa scarsezza, così l'eccessiva quantità del nutrimento nuoce alla complessione (*Cels.* 1. *medic.*). Gioverà ancora astenersi da cibi grossolani, che generano crassi umori, e dall'uso non moderato del vino puro, che suol esser causa d'infiammazioni (*Plin. lib.* 3 *e* 20), specialmente nella state: e in fine gioverà astenersi da ogni altro disordine contrario alla conservazione della buona voce (1).

(1) *Psalmistam autem et voce et arte praeclarum, illustremque esse oportet, ita ut oblectamento dulcedinis, animos incitet auditorum. Vox autem ejus non aspera, vel rauca, vel dissona, sed canora erit, suavis, liquida, atque acuta, habens sonum et melodiam sanctae religionis congruentem; non quae tragicam exclamet artem, sed quae christianam simplicitatem in ipsa modulatione demonstret; neque quae musico gestu vel theatrali arte redoleat, sed quae compunctionem magis audientibus faciat. Perfecta autem vox est alta, clara, et suavis: al-*

4. Ha poi da formarsi la voce ne' proprj organi naturali e si ha da accompagnare con bocca, lingua e denti giusta la diversità di lei, senza punto sforzarla oltre ciò che puole; il che produrrebbe non solo difetto assai ingrato all'orecchio, ma si offenderebbono le arterie, si riscalderebbe la gola, e la canna del polmone resterebbe oppressa (*Cic. de Rethor.*). Pertanto il *Do* e il *Sol* risuonino nel profondo della gola vicino al petto, e si proferiscano con terribilità e con labbri poco aperti. Il *Re* ed il *La* risuonino nella lingua fra denti e si proferiscano con affetto allegro e giocondo. Il *Mi* spiri col fiato più per il naso, che per la bocca e si proferisca con sufficiente gagliardia. Il *Si* risuoni fra il naso e la gola, e si proferisca con vibrazione di sdegno. Il *Fa* risuoni quasi fuori delle labbra con fiato competentemente forte e si proferisca con enfasi. Il *Sa* parimenti risuoni fuori della bocca, ma si proferisca con amabilità e con dolcezza. Tal è il modo che gli autori (*Belli Dis.* §. 3. *n.* 8), assegnano per ben regolare la voce: e non dee riputarsi di poco o niun momento, poichè dal trascurarne l'uso avviene che sovente si stuoni con molto dispiacere degli ascoltanti.

5. Si debbono cantando pronunciar bene le parole che vanno sotto le note, vale a dire spiccate intelligibili e chiare (*Caerem. Epis. lib.* 1 *cap.* 28 *n.* 12); altrimenti non essendo esse ajutate dalla forza e dalla buona pronuncia di chi canta, per-

ta, ut in sublime sufficiat: clara, ut aures adimpleat: suavis, ut animis audientium blandiatur. Si autem ex his aliquid defuerit, perfecta vox non erit. Antiqui enim pridie quam cantandum erat, cibis abstinebant: pallentia tantum legumina causa vocis sumebant: unde et vulgo cantores fabarii dicti sunt. Si ergo hoc apud gentiles tantum servandae vocis causa agebatur; quanto magis apud Christianos, quos non tam vocis, quam virtutis ipsius tenet cura, ab omni illecebra voluptatum abstinere oportet? (*Rhaban. Maur. De Instit. Cler. lib.* 2. *cap.* 47. *T.* 6)

dono il vigore e gli affetti languiscono. La precisa e distinta pronuncia fa sì, che le parole giungano alle orecchie degli uditori col proprio lor suono. *Non praecidentes verba dimidia*, ci avverte S. Bernardo (*Serm.* 37 *in Cant.* §. 8 *T.* 3), *non integra transilientes, non fractis et remissis vocibus muliebre quiddam balba de nare sonantes; sed virili, ut dignum est, et sonitu et affectu voces Sancti Spiritus depromentes.* Non far poi lunghe le brevi, nè brevi le lunghe contro le regole della prosodia: non frapporre ne' salti e ne' passaggi nota alcuna formante il *trillo* e lo *strascico* di voce, ma portarla con garbo e proprietà naturale senz'ombra d'affettazione (2): neppur battere od urtar la nota con tanta forza ed impeto che cagioni ribrezzo e nausea specialmente nelle prime note della cantilena: nè tampoco far dei gorgheggiamenti sopra le vocali *i* ed *u*; ma incontrandosi in tali cantilene, come pur troppo se ne trovano, che hanno più note sopra queste due vocali, bisogna, per quanto è possibile, emendar siffatti portamenti, salva sempre la dovuta pronuncia e tenendo già avvisato il compagno, affinchè l'uno non porti v. g. l'*i*, e l'altro l'*u* o l'*a*: molto meno poi ripetere la stessa sillaba, dicendo Ju-judex Pa-patrem ec.

6. Si faccia uso della pausa o respiro nel decorso della cantilena; mentre il canto ecclesiastico dicesi Fermo dal pro-

(2) *Sunt quidam voce dissoluti, qui vocis suae modulatione gloriantur; nec tantum gaudent de dono gratiae, sed etiam alios spernunt. Tumentes elatione, aliud cantant, quam libri habeant; tanta est levitas vocis, forsitan et mentis. Cantant ut placeant populo, magis quam Deo. Si sic cantas, ut ab aliis laudem quaeras, vocem tuam vendis, et facis eam non tuam, sed suam. Habes in potestate vocem tuam, habeto et animum. Frangis vocem, frange et voluntatem. Servas consonantiam vocum, serva et concordiam morum: ut per exemplum concordes proximo, per voluntatem Deo, per obedientiam magistro. Cave, ne sicut delectaris altitudine vocis, delecteris elatione mentis* (*Tract. de Inter. Dom. cap.* 28. *n. LX. int. op. S. Bern. T.* 5.)

cedere con gravità, posatezza, e maestà: e questa maestà è quella appunto che muove gli animi alla venerazione verso Dio e al desiderio del cielo; poichè dà campo alla mente di penetrare i divini sensi delle parole cantate in quella guisa appunto, in cui la terra tanto più imbevesi della pioggia, quanto più questa lentamente le cade in seno. *Cantus ipse si fuerit*, di nuovo ci ammonisce s.Bern. (*Ep.* 312 *ad Guidon. T.*2) *plenus sit gravitate; nec lasciviam resonet, nec rusticitatem. Sic suavis, ut non sit levis; sic mulceat aures, ut moveat corda: Tristitiam levet, iram mitiget, sensum literae non evacuet, sed faecundet. Non est levis jactura gratiae spiritualis, levitate cantus abduci a sensuum utilitate; et plus sinuandis intendere vocibus, quam insinuandis rebus.* Gran disordine invero sarebbe scorrere il canto della Chiesa con tal fretta e velocità, che sembri canzone da trastullo, anzichè melodia celeste: avendo appunto questo canto sortito il nome di canto angelico e divino, perchè, quanto gli è dato, emular dee quelle voci di laudi e di ringraziamenti che a Dio si tributano da Santi in cielo, come in un suo Inno ci stimola a far la Chiesa (*ad Laud. Dedic. Eccl.*)

Sed illa sedes Caelitum
Semper resultat laudibus:
Deumque trinum et unicum
Jugi canore praedicat:
Illi canentes jungimur
Almae Sionis aemuli.

7. Le pause che a bella posta si frappongono in qualsivoglia cantilena oltre che servono a distinguere i sensi delle cantate sentenze onde si possano percepire e penetrar da chi ascolta, servono insieme al respiro e al riposo di chi canta. Perciò si dee. 1. Tener la prima nota di qualunque intonazione col tempo di due note. 2. Respirare per lo spazio d'una nota in qualsivoglia membro del discorso, ove dovrebb'essere espres-

sa una linea perpendicolare, che segasse da capo a piedi la riga, siccome vedesi ne' libri corretti. 3. Tener con doppio valore la nota che costituisce la cadenza finale della cantilena: e in qualunque termine cantar la penultima nota o la terz'ultima, (quando la penultima è sillaba breve), almeno per una mezza nota di più: nè sarebbe mal fatto usare *appoggiatura* o nota *coronata*, come la chiama il P. Frezza (*Cant. Eccl.*); che anzi più volte richiedesi nella quart'ultima o quint' ultima sillaba conchiudendo *Lezioni*, *Profezie*, *Epistole* ec., e sembra ciò ormai autorizzato dal costume. 4. Pausare per lo spazio d'una nota dopo aver terminata l'Antifona o l'Introito, prima di cominciar il salmo che segue.

8. Avvertasi poi d'esser uniti nel prender fiato cantando, e non mai tramezzar la parola per respirare entro di essa particolarmente se contiene poche note; perchè se ne contiene molte, allora si dovrà prender fiato alla linea verticale. D'ordinario si suol respirare alla virgola, al punto e virgola, ai due punti, e, più di tutto, al punto fermo. Cantando però insieme con un altro compagno bisogna andar sempre unisoni tanto nelle note quanto nelle parole: e perciò si uniscano l'uno accanto dell'altro per sentirsi ed ajutarsi scambievolmente: e se la voce dell'uno è più gagliarda, non dee mai coprir la voce dell'altro talchè resti, direi quasi, oscurata e perduta; ma deesi temperar in maniera che ambedue pajano perfettamente unisone: e se l'uno è più anziano, l'altro dee andargli appresso e non innanzi, supponendosi di lui più pratico e versato nel canto. Ciascuno finalmente procuri di adattarsi al comune con dare orecchio ai compagni e molto più a chi presiede, dovendosi a questo una perfetta subordinazione. Chi è poi destinato a ripetere le antifone o i versetti del *Kyrie*, *Gloria*, *Seguenza* *Sanctus*, *Agnus* ec. reciti con voce chiara distinta e posata le

parole sul tono della dominante, se ha voce acuta: della finale o di altra corda consona all'organo, se ha voce bassa e grave. Lo stesso faccia, se il tono è troppo alto; ma per lo più si ricordi di ripetere soprà la dominante di tutt'i toni.

9. Fa duopo ancora distinguer con maggiore o minore durazione di tempo la maggiore o minore solennità e rito nei giorni festivi che si celebrano dalla chiesa, non cantando ad un modo stesso le *Antifone*, i *Salmi*, gl'*Inni*, i *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* ec. de'giorni solenni, che de' doppi, semidoppi o ferie. Questa distinzione come la vuole la Chiesa in altre cose appartenenti alla celebrazione de'divini officj, così ancora la desidera nel canto (*De Mod. uten. Direct.*). Deve ella poi apparir più sensibile nell'Avvento e nella Quaresima, allorchè non interviene il suono dell'organo, che valga a riempiere il vuoto che nasce dal silenzio delle voci: allora il canto segnatamente de' *Graduali*, *Tratti*, *Offertorj* e *Postcommunioni* vuol esser più prolisso da non lasciar il Coro e l'Azion sagra senza qualche cosa. Generalmente parlando gl' *Introiti* vanno cantati adagio; ma nel ripeterli si può accelerare alqnanto e con voce sonora e maestosa. Gli *Alleluja* con i loro versi seguenti perchè di natura indicano allegrezza e giubilo, vogliono esser cantati con voce spiritosa e allegra. I *Tratti* e i *Graduali* ordinati alla mestizia e al pianto, ricercano gravità e posatezza. Gli *Offertorj* si debbon cantare, non che intonare con gravità e maestà insieme. I *Postcommunioni* possono cantarsi allegri, anzichè melanconici e con qualche sollecitudine, non però eccedente. Le *Antifone* s'intonano e si eseguiscono con soavità, e dolcezza e adagio. I *Responsorj* per esser destinati a risvegliar i sonnolenti, debbano cantarsi con voce viva e brillante, ch'è il mezzo più acconcio per risvegliar i dormigliosi a lodare con maggior divozione il sommo nostro Dio.

10. Si osservi tal modestia e raccoglimento esteriore che non si muovano sconciamente il capo, gli occhi, la bocca, le mani, i piedi e tutto il corpo, ma si tengano invece fissi e composti in maniera, che mostrino l'interior raccoglimento dello spirito. *Vocis sonum vibret modestia* dice S. Ambrogio (*De Offic. lib.* 1 *cap.* 18). Il volto gli occhi la bocca la persona tutta spiri pietà e affetto di religione, onde non si avveri ciò che in altri S. Girolamo riprende » *Audiant haec adolescentuli, audiant hi, quibus psallendi in Ecclesia officium est, Deo non voce, sed corde cantandum; nec in tragaedorum modum guttur et fauces dulci medicamine colliniendas, ut in Ecclesia theatrales moduli audiantur et cantica; sed in timore, in opere, in scientia scripturarum* » (*Lib.* 3 *comm. in cap.* 5. *Epist. ad Ephes. v.* 19) Canti il servo di Dio, dic'egli, in modo che non tanto la voce e il canto muova l'animo di chi ascolta, quanto le parole che son cantate. *Sic cantet servus Christi, ut non vox canentis, sed verba placeant quae leguntur, ut spiritus malus qui erat in Saule ejiciatur ab his, qui similiter ab eo possidentur, et non introducatur in eos, qui de Dei domo scenam fecere populorum.* A tal effetto abbiansi sempre nella memoria impressi i versetti che la Glossa ha nel can. *cantantes* dist. 92.

Non vox, sed votum, non chordula musica, sed cor
Non clamans, sed amans cantat in aure Dei.

11. Finalmente convien seguire il Prefetto del Coro ed ubbidirgli in tutto, mai prevenendo la voce di lui, mai accelerando il tempo da lui osservato, mai cantando prima che egli non abbia almeno per alcune note preintonata la cantilena; ma lasciarsi guidar da chi è più istruito ed esercitato: altrimenti facendo ciascuno a suo piacere e capriccio non può evitarsi la confusione e il disordine. Questo fu precetto sempre inculcato da buoni maestri, chiamato da essi con particolar

nome *dare il canto, scendere al canto, porre e stabilire il canto.* La dissonanza e la confusione deriva da un disordinato principio e da una varietà contenziosa di toni; poichè volendo più cantori dare ad un tempo stesso il tono ad una tal cantilena, e non sapendo l'uno il tono dell'altro, non può in un tono solo convenirsi: donde seguir dee per necessità la dissonanza e la confusione. Si rammentino pertanto i cantori di ciò che lasciò scritto s. Benedetto ai suoi monaci (*Ord. post Reg. in Bibl. Patr. tom.* 9): *Quando in choro ad psallendum stant, consona voce et corde psallant; et illi incipiant versum, qui prae ceteris utilius possunt, ut ad primam vel secundam syllabam caeteri convenire possint juvenculi pronuntiantes voce.* Ciò è tanto più necessario di osservare nel canto fermo, in cui non trovandosi come nel figurato rigorosa misura di tempo, viene a supplirsi al difetto colla scorta di un perito maestro.

11. Nelle altre cose poi che frequentemente occorrono in pratica spettanti la Messa, il Vespero, il Mattutino o altro, deve il giovane consultar e seguire i libri consecrati dall'uso delle più antiche ed esemplari Chiese di Roma; quali sarebbero il Direttorio corale, il Ceremoniale de' Vescovi, il Pontificale Romano, il Messale ec. e non mai l'uso, o per dir meglio, la corruzione di alcuni, i quali cantano più per pratica che per scienza. Costoro dovrebbero restar spaventati da quel che Beda il Venerabile diceva in un verso (*Mus. pract. Tom.* 1.): *Bestia, non cantor, qui non canit arte, sed usu.* Per non ingannarsi su questo punto bisogna attendere non a quello che si pratica, perchè spesso è abuso solenne, ma a quello che si dovrebbe praticare e praticato non si vede o per ignoranza de' precetti o per indolente trascuraggine. In verità non mancano delle chiese edificanti che insistono sull'osservanza del vero Rito romano: basta porvi mente e ricopiarne la pratica, senza farsi trascinare

dal torrente dell'altrui depravazione. Conviene insomma avere quel giusto criterio, che sappia discernere il vero dal falso, il cattivo dal buono.

CAPITOLO SECONDO

DELL' ORGANISTA

1. Fu l'Organo lodevolmente introdotto (1) ne' sagri tempj per accompagnare con soavità e con armonìa le cantilene ecclesiastiche, solite modularsi da tutto il Coro o da quello solamente de' Cantori, alternando l'una parte dopo l'altra. Non dee perciò a taluno recar meraviglia, se un precettore di canto fermo dia agli organisti lezione intorno al tempo e al

(1) La costruzione degli Organi si dee primamente alla Grecia (*Murat. Ant. Ital. Diss.* 24.). L'Imperatore Costantino inviò da Costantinopoli l'anno 757 secondo il Pagi, e secondo il Baronio 776 un organo a Pipino re dei Francesi, e Michele Curopalate sopranominato Rancàbe, altro Imperatore costantinopolitano spedì a Carlo Magno un altr'organo, che il Monaco Sangallo (si crede essere Notkero Balbulo) presso Duchesne (*Tom.* 2.) chiamò pregevolissimo, perchè formato di canne metalliche gravi e acute, le quali per via de'mantici di cuojo rendevano da una parte il *boato* del tuono, ed eguagliavano dall'altra la *soavità* della lira. In seguito un cotal Giorgio Sacerdote Veneto, intraprese a gareggiar cogli orientali nell'arte di fabricar gli organi: ei si offerse al re di Francia Ludovico VII. detto il Pio per costruir un organo che servisse alla Chiesa d'Aquisgrana nella Vestfalia (*Ann. Franc. an.* 826.), ed essendogli stato da quel Monarca somministrati tutt'i mezzi, lo costruì con superbo disegno e meccanismo perfetto (*Murat. ant. Ital. Diss:* 24.). Ed ecco come in progresso di tempo si rese tanto comune l'uso degli organi nelle Chieese occidentali.

Circa poi il tempo preciso in cui furono inventati gli organi e introdotti nell'Italia, specialmente in Roma, non si conviene punto fra gli Scrittori. Alcuni sanno trovarne l'origine fin nel secolo IV. sotto Giuliano apostata, come il Bulengero (*lib.* 2. *de Theatr.*). Altri ne portano l'invenzione ai tempi di S. Damaso Papa verso l'anno 370 presso il Crosol. (*Mystag. lib.* 3. *c.*27.).

modo con cui debbono esercitare il loro impiego; imperocchè chi s'è applicato al servigio della Chiesa, da questa aver dee le regole di ben servirla. D'altronde col solo apprender l'arte o scienza di sonar l'organo, non si apprende ad un tempo istesso la maniera di ben sonarlo nelle sagre funzioni: di fatti altro è lo star in casa dinanzi al Pianoforte, o al teatro in mezzo all'orchestra, e altro è lo star in Chiesa dinanzi all'organo e in mezzo al canto degli Ecclesiastici (*Ross. Gr. Mel. app. c.* 3. §. 1).

Altri finalmente la pongono all'epoca del Pontefice S. Vitaliano circa l'anno 660, o l'anno 672. secondo il Platina (*vit. Pont.*), la qual opinione viene dal Pignatelli (*T.* 3. *Cons.* 41. *n.* 8.) chiamata la più vera e la più comune sostenendo che sotto quel Pontificato cominciarono ad udirsi gli organi nelle Chiese. Il Grancolas però (*nel suo Comm. in Brev. Rom. cap.* 17.) asserisce che prima assai di una tal epoca erano in uso nella Chiesa di Parigi l'organo e gli altri stromenti musicali. Lo rileva dal sacro poeta Venanzio Fortunato, che nel lib. 2. carm. 10. ad cler. Parisiac. dato l'anno 580. così si esprime:

Hinc puer exiguis attemperat organa cannis;
Inde senex largam ructat ab ore tubam.
Cymbalicae voces calamis miscentur acutis,
Disparibusque Tropis Fistula dulce sonat.
Tympana rauca senum puerilis Tibia mulcet,
Atque hominum reparant verba sonora Lyram.

Ma il monaco d'Engolisma all'anno 787, in cui riporta la famosa quistione insorta tra i cantori romani e i cantori francesi sopra chi di loro meglio cantasse, fa notare che i romani erano già da gran tempo peritissimi nell'arte di suonar l'organo, e che i francesi l'appresero dai romani (*Vit. Carol. Magn. Tom. II. Duches.*). Vacilla ancora l'opinione del Mabillon che all'anno 757 (*Annal. Benedict.*) riporta aver gl'italiani appreso da'tedeschi l'uso dell'organo; dappoichè non è credibile, dice il Muratori (*Ant. Ital. Diss.* 24), che i romani apprendessero sì tardamente dai tedeschi o dai francesi l'arte di sonar l'organo, e non piuttosto dai greci, co'quali avevano essi stretta famigliarità e consuetudine.

Alla introduzione degli organi nelle Chiese i moderni assegnano un' epoca di gran lunga posteriore al secolo IV., VII., e VIII., sembrando loro che gli autori della prima opinione abbiano equivocato sul termine *organo* usurpato da Venanzio e da altri, che secondo S. Isi-

2. Quindi vediamo, dice saviamente il P. Martini (*Sag. di Cant. pag. VII.*), che se gli organisti accompagnando intérpolatamente il canto ecclesiastico, non sono ben istruiti nel Canto fermo, e in tutte le sue varie parti, come sono i Salmi, gli Inni ec., non possono che malamente, e con increscimento e disgusto degli uditori e molto più de' cantori, esercitare il loro

doro (*lib.* 3. *origin. c.* 20.) tanto significa l' istromento *idraulico* o *pneumatico*, quanto qualunque altro stromento. *Organum, vocabulum est generale vasorum omnium. Hoc autem, cui folles adhibentur, alio Graeci nomine appellant. Ut autem organum dicatur, magis ea vulgaris est consuetudo Graecorum*: e secondo anche S. Agostino (*Psal.* 56. *n.* 16.): *Organa dicuntur omnia Instrumenta musicorum. Non solum illud organum dicitur, quod grande est, et inflatur follibus; sed quidquid aptatur ad cantilenam, et corporeum est; quo instrumento utitur qui cantat, organum dicitur.* E però il passo di Venanzio Fortunato, e un altro dell'abate Giona monaco di Bobbio nella vita che scrisse di S. Colombano, non conchiude gran fatto; poichè sembra che questi organi fossero composti di piccole canne e si sonassero colla bocca a guisa di Zampogne, Flauti, Trombe, e per conseguente molto diversi dagli organi greci (*Mur. Ant. Ital. Diss.* 24). Tra le autorità, che adducono in conferma della loro opinione, si distingue quella del Gaetano, il quale ne' suoi Comment. (*in* 2. 2. *q.* 91. *a.* 2.) asserisce che a' tempi di s. Tommaso (*secolo XIII.*) non si udivano gli organi nelle Chiese; e lo stesso afferma il Navarro, che vien ripreso perciò dal Grancol. (*Comment. in Brev. Rom. c.* 17). Quindi, essi deducono, essendosi fin dal secolo XV. nelle Corti de' Sovrani introdotti gli strumenti musicali per allegrare le loro feste, da quell'epoca ancora può dirsi che cominciarono ad introdursi nelle Chiese gli organi. Tal è il sentimento del Sig. Ab. Portelli in una sua disserazione recitata nella nostra Accademia liturgica della Missione il dì 10 Maggio 1843.

Qual delle due opinioni sia poi da preferirsi, noi lo rilasciamo alle disquisizioni de' critici, mentre la storia non ci presenta che un gran vuoto da empiersi. Il certo per noi si è, che l'uso degli organi e degli altri musicali stromenti non è in vigore in tutte le Chiese, come non lo era a' tempi di s. Tommaso. Senza parlar delle Chiese del Rito Greco-Russo, nelle quali per testimonianza del P. Le Brun (*Spieg. della Mess. Tom.* 2. *pag.* 215) non si ammette nè organo, nè altro stromento; la stessa Cappella Pontificia non ha mai voluto ricevere l'organo, come dopo il Cardin. Gaetano (2. 2.

impiego(2): Conviene perciò che con altro studio se ne rendano informati, tanto più quelli che essendo secolari, neppur sanno in quai libri se ne dia la necessaria istruzione (*Belli R. di Cant. P. II. c.* 9). Che se poi vi fosse qualche ecclesiastico che sapesse l'arte di ben sonarlo, *caeteris paribus*, dovrebbe preferirsi al laico; ed in veste chiericale eseguirebbe il suo officio, con tutta la modestia possibile (*Baul-Ir. Man. P. I. cap.* 8).

3. Sarà dunque impegno dell'organista stabilito di praticar fedelmente quanto noi qui siamo per dire in ordine ad osservare il *quando* ed il *come* deve sonare, per contribuire da parte sua al decoro e alla maestà delle sacre funzioni.

*q.*9. *a.*2.) scrisse il P. Mabillon (*Mus. Ital.T.*1.*p.*48. §.17.). In Francia si trovano alcune Chiese insigni che non hanno Organo o Canto figurato (*Grancol.Com. in Brev. Rom. c.*17. §.55.).La gran Chiesa di Lione, che sempre è stata contraria alle novità, sino al giorno d'oggi segue le traccie della Cappella Pontificia, nè mai ha voluto l'organo (*Bona deDiv. Ps. c.*17.§.2 *n.*5.).

» (2) Quanto dovrebbe studiare, dice il sig. Cattaneo nella sua *Fru-» sta musicale lett. IV.*, l'accompagnatore del canto corale !... Eppure, » quanti sono fra costoro, che non vogliono sapere di studiare il *Canto fer-» mo*, che pure dovrebbero sapere *ex cathedra*; che non vogliono studiare » i principj d'armonia, base fondamentale dell'arte dell'accompagnatore, » soprattutto dell'organo!... Ma parlare di studio a costoro è sinonimo di » *predicare al deserto*: converrà dunque in quest'articolo menar giù quat-» tro colpi sonori sulla loro ignoranza, tanto che basti ad animare almeno i » principianti a procacciarsi collo studio tutte quelle cognizioni che sono ne-» cessarie a formare un accompagnatore degno di lode, che non faccia con-» sistere la sua abilità nella ridicolaggine, in cui cadono i più degli organisti, » quella cioè d'infrascare gli accordi, con cui accompagnano le sagre salmo-» die, con millanta fioretti e goffi ghiribizzi, trillando ad ogni nota come » *vecchie grame*, ascendendo e discendendo con infinite scalettate, e que-» ste mescendo di *gruppetti, mordenti* che non la finiscono più. Hanno » costoro imparato dalla grammatica musicale, che le *volate*, i *trilli*, i *grup-» petti*, i *mordenti* e simili si chiamano *abbellimenti* e quindi credono farsi » belli col profonderli ovunque, come cosa che poco costa». Leggansi pure le altre due sue lettere VI. e VII. quanto pungenti, altrettanto veritiere.

QUANDO DEVE SONARE

4. In tutte le Domeniche fra l'anno, nelle Feste di precetto ed in altri giorni più solenni si suona l'organo tanto nelle Messe che ne'Vespri. Si eccettuano però le Domeniche dell'Avvento (non compresa la terza detta *Gaudete*) e le domeniche di Quaresima (toltane la quarta che dicesi *Laetare*) e l'Officio *de Tempore*, in cui l'organo non ha luogo. Ma si noti che nelle due Domeniche *Laetare* e *Gaudete* si deve sonar l'organo alla Messa ed ai Vespri, non alle altre ore canoniche, secondo il presente decreto della S. C. R. (*apud Gardel.* 16 *Settemb.* 1673 *in Cordub. n.* 2504 *ad* 9). *In Dominica* 3 *Adventus et* 4 *Quadragesimae pulsanda sunt organa in Missis et utrisque Vesperis*: ed un altro (*del* 2 *Settemb.* 1741 *in Aquen. n.* 3970 *ad.* 9): *Organa non silent, quando ministri Altaris, diaconus scilicet et subdiaconus utuntur in Missa Dalmatica et Tunicella, licet color sit violaceus.* Dietro un tal decreto si vede chiaro che deve sonarsi anche nella Festa degl'Innocenti, quantunque si ometta in tal giorno l'*Alleluja* ed il *Gloria in excelsis*, perchè si usano le Tonicelle alla Messa, benchè di color violaceo (*Diclich Dizion. Litur. v. org.*).

5. Resta ancora vietato il suono dell'organo nelle Messe e negli Officj de'defonti, come ordina espressamente il Ceremoniale de'Vescovi (*lib.* 1. *cap.* 28. §. 13). E si rifletta che escluso il suono dell'organo, resta parimenti interdetto l'uso di qualsivoglia istromento della musica che chiamano figurata, dovendosi in tal occorenza far uso del solo canto fermo, siccome nel tempo della Quaresima, dell'Avvento e ne'giorni feriali prescrive il Concilio Romano (*dell'an.* 1725. *Tit.* 15). Ma giova qui avvertire che in alcune chiese è rimasto tuttavia il costume di sonar l'organo nelle Messe e negli Officj de' defonti. Ciò si permette con un decreto della S. C. R. (in *Savonens.* del 31 marzo 1629 n. 660); ma però in tono lugubre.

6. Nelle Feste che occorrono nel tempo dell'Avvento e della Quaresima non si ammette l'organo, fuorchè in alcune, come di S. Mattia Apostolo, di S. Tommaso d'Aquino, di S. Gregorio Magno, di S. Giuseppe Sposo della B. V., di S. Gioacchino, dell'Annunziata ed in altre simili feste de'Santi, purchè si celebrino con solennità (*Caerem. Ep. lib.* 1. *cap.* 28 §. 3): non che nelle Ferie che solennemente si celebrano, come sono a Roma i giorni delle Stazioni nella propria Chiesa ec.; poichè in tutte queste Ferie si suona l'organo; siccome pure nella Messa della Feria V. *in Coena Domini* al *Kyrie eleison* e al *Gloria in excelsis* soltanto, e nel Sabato Santo incominciando dall' Inno Angelico fino a tutto il Vespro brevissimo che si canta la mattina stessa dopo la comunione del Celebrante (*Baldr. Man. p.* 1. *c.* 8. *n.* 3.).

7. Conviene ancora far uso dell'organo quando il Vescovo entra in chiesa o per solennemente celebrare o per assistere alla Messa solenne che si celebra da un altro nelle Feste solenni: siccome ancora quando, avendo celebrato o assistito, parte dalla chiesa. Lo stesso far si dee quando entra in chiesa un Legato apostolico, un Cardinale, un Arcivescovo, od un altro Vescovo, cui il Vescovo Diocesano voglia onorare, finchè questi abbiano orato ed è per incominciarsi il divin sacrificio (*Caerem. Episc. l.* 1. *cap.* 28 §. 3. *e* 4).

8. Di più si permette l'uso dell'organo nella solenne Collazione degli Ordini, e, secondo il costume romano, all'Inno *Veni Creator*; come ancora nella Consacrazione del Vescovo al suddetto Inno e al Salmo *Ecce quam bonum* alternativamente, se tal è la foggia di cantarlo: ed in altre azioni consimili. Generalmente poi il suono dell'organo è prescritto ogni volta che occorre celebrare solennemente e con allegrezza per qualche causa grave (*Bauld. Man. p.* 1. *c.* 8. *n.* 8).

9. Ne' Mattutini che con solennità si celebrano nelle Feste maggiori, come anche ne' Vespri, può sonarsi l'organo fin da principio di essi; ma nelle altre ore che si recitano in Coro non è solito interporvi l'organo: che se in qualche luogo vi fosse il costume di sonarlo fra le ore canoniche, o in alcuna di esse, come a Terza, specialmente quando il Vescovo ch'è per solennemente celebrare, prende i paramenti sagri, si può un tal uso conservare. Difatti in certe chiese si suona l'organo alle Laudi, all'Inno di Terza e di Compieta, al Cantico *Nunc dimittis* e all'Antifona finale della B. V. dopo Compieta, purchè detta antifona si canti: altrimenti l'organo deve tacere (*Bauld. Man. p.* 1. *c.* 8. *n.* 6).

10. Avvertasi però che quando si figura coll'organo di cantar qualche cosa o di rispondere a vicenda ai versetti degl'Inni o de' Cantici, deve da qualcuno del coro pronunziarsi con voce intelligibile ciò, che l'organo risponde: e sarebbe cosa lodevole che qualche cantore unitamente coll'organo cantasse le parole medesime. È poi regola stabile tanto nei Vespri, quanto ne' Mattutini e nelle Messe, che il primo versetto degl'Inni e de' Cantici, ed ancora certi versetti degli Inni, ai quali genuflettiamo, come sono *Te ergo quaesumus*: *O crux ave spes unica*: *O salutaris Hostia*: *Tantum ergo*: *Et incarnatus* ec. si cantino dal coro con voce intelligibile, e non dall'organo, ancorchè la strofa immediatamente precedente sia stata cantata dal Coro: lo stesso pure si osserva negli ultimi versetti degl'Inni, e nel verso *Gloria Patri* ec., e ciò *ob reverentiam SS. Trinitatis* (*Diclich. Diz. v. org.*).

11. Nella celebrazione de' divini officj deve star l'organista molto attento e vigilante sul momento preciso, in cui ha da sonare o tacere, perchè l'azione sagra non riesca nè troppo celere, nè troppo prolissa da recar fastidio alla divozione dei

fedeli. E se per ventura dimenticasse di tacere, sarà avvisato col campanello manuale del coro, e, questo udito, tacerà immantinente. Nell'organo poi non ammetterà, se non i soli cantori o altre somiglianti persone (*Bauld. Man. P. I. c.* 2. *n.* 12). Per non esporsi al pericolo di sbagliare, sarebbe cosa opportuna tener innanzi un cartello, in cui fossero registrate le Antifone corali, i toni de'Salmi, de' Kyrie, Gloria, Sanctus ec.: come anche le diverse sonate, che nel decorso delle funzioni vorrà fare modestissime.

12. Ogni qual volta l'organo attacca subito dopo il coro è necessario che ripigli, ed in certo modo ricopii 'l tono medesimo lasciato dal coro, affine di conservare quella uguaglianza di suono che tanto appaga lo spirito, e che dà a conoscere la perfetta unione armonica che passa tra il coro e l'organo: altrimenti si vergognerebbe il coro di non essersi saputo mantenere nel tono dato. Questa è la regola da tenersi in tutte le volte che l'organo ripiglia il suono dopo lunghe cantate, cioè di prenderlo nel tono lasciato dal coro, e non in quello, in cui ha principiato il coro; poichè le voci corali col molto cantare s'affievoliscono pian piano: tanto più quando non sono sostenute dall' organo. Fa dunque mestieri evitar quell' ingrato effetto che si produce all' udito nel sentir che il coro termina in un tono, e l'organo comincia in un altro. Ciò si otterrà anche nel caso che l'organista dovesse sonar in un tono assai diverso dal lasciato, se egli con passaggio quanto industrioso, altrettanto piacevole si porterà gradatamente al tono destinato.

13. Quando il cantore deve ripetere la cantilena ch'è stata immediatamente eseguita dal coro, o un altra qualunque, conviene allora che l' organo si trattenga sonando per quel tempo almeno che si giudica sufficiente all'accompagnamento del

ripetitore. Ciò ha luogo segnatamente nelle *Antifone salmodiali* e negl'*Inni* de' *Vespri* e de' *Mattutini*, nell'*Introito* della Messa, nel *Graduale*, nell'*Offertorio*, nel *Sanctus*, *Benedictus qui venit*, *Agnus*, *Postcommunio* ec., e il tono comodo al ripetitore suol essere ordinariamente il *Bmi* o *Csolfaut* di 3ª maggiore, se il tono delle altre cantilene corali sarà maggiore: di 3ª minore, se il tono dominante nel coro sarà minore, siccome accade in alcune messe di tono flebile.

14. Accompagnando il coro specialmente generale ne'Cantici, nel *Te Deum* o in altra cosa di simil natura, deve l'organista far uso frequente de'bassi dell'organo a fine di dar maggior risalto alle voci corali, rafforzarle e sostenerle. È poi regola generale che ogni qualvolta il coro canta o recita sotto voce, l'organo deve tacere: deve poi sonare quando il coro tace, o dice segretamente il *Pater noster* o altra cosa, se altrimenti non venga ordinato (*Ross. G. M. app. c.* 3).

15. Siccome l'organo ora precede il canto del coro, ed ora lo accompagna e lo segue, deve l'organista precedere col tono che deve prendersi dal coro, come nel *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus* ec.; e perciò dovrà sapere di che tono sieno, secondo le feste, oppure farselo segnare particolarmente dal Maestro di canto. In forza di questa regola gioveranno gli organisti ai cantori, i quali prenderanno il giusto tono; e gioveranno a se medesimi, che si assicureranno del tono, in cui debbon sonare, evitando il pericolo di dover poi tener dietro a qualche tono falso, che potrebbe prendersi da cantori. Nel seguir il coro, siccome fa dopo ciascun verso del *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* ec., degl'*Inni*, *Cantici* ec., è necessario che lo segua nel tono stesso, in cui si cantò o si terminò il verso, mentre egli alcune volte ha diversa cadenza dalla fondamentale de' Toni, come si può vedere nell'Inno angelico *Gloria in excelsis* e nell'ambrogiano

TeDeum, che ora termina in *Alamirè*, ora in *Elamì*, e più spesso in *Gsolreut*; e di poi che torni al tono dell'altro verso che segue, avvertendo però alle terze maggiori e minori che ciascun tono richiede.

16. Protestiamo finalmente di non far rilevare all'organista se non le cose usuali, e comuni, che si veggono d'ordinario praticar nelle chiese; e non quelle che per antica e privata consuetudine vi si trovano stabilite, e che perciò si lasciano alla nostra penna isfuggire. Quindi se avrà egli bisogno d'altre regole o notizie risguardanti il servigio del coro, potrà averle dal prefetto del canto, che dee supporsi capace di darle, e non si vergogni d'apprendere da lui quanto è necessario a fine di servir bene la Chiesa, quantunque sia eccellente maestro nell' arte del suono; poichè non a capriccio, ma secondo lo stabilimento della Chiesa usar dee di tale istromento, introdotto per ajutare la divina salmodia e per accompagnar il canto degli Ecclesiastici (*Bell. Reg. app.* §. 15).

17. Quello poi che sopra tutto inculchiamo all'organista si é di spesso conferire col Prefetto del coro e col Maestro delle cerimonie su tutto ciò che concerne il suo officio, sulla qualità delle sonate, sul momento di sonare o di tacere, sul giorno ed ora determinata per le sagre funzioni: e se nella Chiesa vi fossero due organi, li metterà, dietro il loro consenso, in opera ne' giorni più solenni (*Bauld. Man. P. I. c.* 8 *n.* 10).

18. Discendendo ora al particolare, si suona l'organo ne' Vespri solenni dal cenno del campanello della sagrestia fino a che l'Officiante non intoni il *Deus in adjutorium*; che subito ripreso dal coro, siegue l'organo ad accompagnarlo tutto e poi tace. Cantata l'*Antifona* i Pivialisti cantori intonano il primo verso del *Salmo*, e l'organo intraprende ad accompagnarli con

suono armonioso e grave (3). Finito il Salmo e detto il *Gloria Patri* continua l'organo a sonare un poco più, ed in qnesto mentre uno de'cantori ripete ad alta voce l'*Antif.* già cantata: quindi cessa e aspetta fino a che i Pivialisti non abbiano incominciato il primo versetto del secondo Salmo: e tosto intraprende a sonare come sopra. Dicasi lo stesso degli altri tre salmi seguenti. Nel fine dell'nltimo continua l'organo per alquanto più di tempo a sonare e poi tace. Il Pivialista o l'Eddomadario canta il Capitolo, e il coro risponde *Deo gratias.* Intonato l'Inno, ripiglia l'organo nel tono assegnato dal moderatore e accompagna gravemente i cantori che ne eseguiscono le strofe alternativamente in maniera, che una si canti, si ripeta l'altra coll'organo. (*Caer. Epis. l.* 2. *c.* 1. §. 11).

19. Terminato l'Inno, tace l'organo. I Pivialisti cantano il versetto, a cui risponde il coro. L'officiante intona l'Antifona del *Magnificat* che viene continuata dalla scnola dei cantori. I Pivialisti cominciano il primo verso del detto cantico, e l'organo prende ad accompagnarli. Qnesto cantico resta modnlato da tutt'insieme il coro, ed uno dei cantori soltanto ne ripete a vicenda i versetti. Perciò si noti che l'organo deve far nel *Magnificat* i suoi intervalli più lunghi a motivo che in questo con-

(3) Crediamo qui nostro dovere di far noto, che in molte Chiese la divina Salmodia è accompagnata regolarmente col snono dell'organo; e sebbene il Ceremoniale de' Vescovi (*lib.* 1. *cap.* 28. §. 8.) par che accenni il costnme di sonarlo nel fine de' Salmi solamente, ne' Cantici però sempre: nondimeno in parecchi luoghi è rimasto in vigore l'altro costume di sonarlo anche nel tempo che si cantano tntt' i Salmi, specialmente dove non si ammette la musica figurata. Ciò pare sia in forza d'nna benigna interpretazione che si dà comnnemente al citato articolo; mentre nn suono moderato e grave non assorbisce e confonde le sacre parole, ma contribnisce invece a sostenere e corroborare le voci de'Cantori. D'oltronde non è apparso finora contrario decreto e il costume si vede quasi generalizzato, particolarmente nelle musiche strnmentali. Può dunque seguirsi senza tema di singolarità riprensibile.

trattempo si hanno a fare le incensazioni ad uno o più altari; poi a tutto il Coro e al Popolo, e l'Antifona del *Magnificat* non si può ripetere se non terminate tutte le incensazioni (*Caer. Epis. l.* 1. *c.* 1 §.16 *e* 17). Cantato il *Cloria Patri* siegue l'organo a sonare per un poco più di tempo sino a che l'officiante non dica il *Dominus vobiscum* e le orazioni. Nel caso che occorresse far la commemorazione di uno o più santi, potrebbe l'organo accompagnar il coro, che risponde al versetto e poi subito tacere. Finito il *Benedicamus* e detto il *Fidelium animae* riprende a sonare e non cessa fino a tanto che tutto il Clero non sia rientrato in Sagrestia.

20. Nei Mattutini solenni comincia l'organo a sonare dall'ultimo tocco del campanello corale e continua fino a che l'Eddomadario non intoni il *Domine labia mea aperies*, e il *Deus in adjutorium* che viene cantato da tutto il coro. Questo finito, cessa l'organo e succede l'Invitatorio eseguito da due cantori e dal coro alternando. L'Ufficiante intona l'Inno, ripiglia l'organo e prosiegue come ne' Vespri. Terminati i tre salmi del primo notturno, due cantori modulano il versetto, al quale risponde il coro unitamente coll'organo. Quindi si canta la prima lezione, nel tempo di cui tace affatto l'organo, e finita suona di nuovo sino a chè il ripetitore abbia letto ad alta voce il responsorio: cantato il suo versetto, si ripete il responsorio e desso finito succede la seconda lezione, nel tempo della quale, come in quello della terza l'organo si diporta egualmente che nella prima. Terminate le lezioni del primo notturno, comincia la prima antifona del secondo notturno, ed in questo come nel terzo seguente la cosa è sempre la stessa. Cantata in fine la nona lezione, l'Ufficiante intona il *Te Deum*, che il Coro prosiegue alternando e accompagnato dall'organo (*Caer. Epis. l.* 2. *c.* 14. §. 9). Esso finito, l'organo tace. Dall'Eddomadario si dice

il *Dominus vobiscum* e l'orazione, e da' cantori il *Benedicamus* lentamente coll'organo: risposto *Deo gratias* e detto *Fidelium animae*, l'organo continua a sonare fino al principio della Messa solenne.

21. Allorchè i sacri ministri giunti a pie' dell'Altare cominciano la Messa, tace l'organo ed il capo de' cantori dà principio al canto dell'Introito: la scuola de' cantori ne ripiglia a suo luogo la continuazione: poi due cantori ne modulano il versetto e il *Gloria Patri*: l'organo tenta di unirsi a loro con accordo, facendo destramente passaggio al tono del *Kyrie* assegnato, se quello dell'introito è diverso, per dare al coro il giusto suono. Preintonato il *Kyrie*, i cantori lo eseguiscono a piene voci, e l'organista se sarà intelligente nel canto ecclesiastico, lo accompagnerà con destrezza, tenendo innanzi la messa manoscritta e proseguirà a sonare per alquanto di tempo più o meno lungo, secondo il rito più o meno elevato, mentre taluno de' cantori a voce alta e chiara ripete il secondo *Kyrie*: negli altri versetti l'organo si regola come nel primo ed il coro siegue parimenti ad alternar ripetendo e cantando. Dopo l'ultimo *Kyrie* l'organo, fatto breve trattenimento, cessa di sonare. Il Celebrante intona il *Gloria in excelsis*, o, se il rito nol richiede, canta in sua vece il *Dominus vobiscum*. Intonato il *Gloria*, riprende l'organo e siegue come testè si é detto del *Kyrie*. In questo mentre il cantore ne ripete un versetto, e la scuola ne canta un altro con ordine successivo. Terminato il *Gloria*, si ferma l'organo (*Caer. Epis. l.* 2. *c.* 1 §. 39).

22. Il Celebrante canta le orazioni e il Suddiacono l'epistola; quale finita suona l'organo per un po' di tempo e quindi tace. Da' cantori si eseguisce il Graduale o il Tratto, ed in alcune solennità la Seguenza: allora fa d'uopo che l'organo resti nel tono prescritto e l'accompagni come il *Gloria*. Tutto

finito, prosiegue un tantino e poi si accheta. Il Diacono canta l'Evangelio ed il Celebrante intona il *Credo*; l'organo attacca subito nel tono dato (4): suona un tantino per lasciare il tono al coro e poi tace. (*Caer. Epis. l.* 2. *c.* 28. §. 10).

23. Cantato il *Credo* e il *Dominus vobiscum* sona l'organo fino alla Prefazione, in cui non ha luogo; finita riprende nel tono lasciato e con manieroso passaggio và al tono del *Sanctus* determinato, continuando fino al *Pater Noster*. Al cominciarsi l'*Agnus* deve ritornar nel tono dato, caso che ne fosse lontano: lo accompagna nel modo consimile a quello del *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, e quindi prosiegue fino alla *Postcommunione* in cui tace, dietro il cenno del campanello manuale. Il celebrante canta le orazioni e il diacono l'*Ite Missa est*, o il *Benedicamus* secondo la varietà de' tempi: ripiglia l'organo, o, se si dà la benedizione Pontificale, cessa: e data, subito torna a sonare un pocolino: tace di nuovo per l'ultimo Vangelo che si legge: e finito, riprende a sonare, continuando fino al ritorno di tutto il Clero in sagrestia.

(4) Quì pure non lasciamo d'avvertire che in alcune Chiese vige il costume di accompagnar il *Credo* coll' organo, almeno nelle solennità principali: qualora ciò si faccia con discrezione e senza strepito, non sembra opporsi al fine, che ha avuto la Chiesa nel proibirlo, qual' è il canto intelligibile delle parole, potendosi con un suono decorso e grave udir tutti e i singoli gli articoli della nostra cristiana professione; quantunque presso il Ferraris (*Catal. S. R. C.*) si legga un decreto del 17 Dicembre 1695 in *Januensi*, e prima del 13 Settembre 1630 in *Beneventana*, in cui resta ciò proibito, e si aggiunge che non può il Sacerdote celebrante proseguir la messa; ma il Can. Belli, che lo riferisce, è stato già dal ch. M. Alfieri (*Annal. delle scienz. relig. Vol.* 16. *pag.* 94.), riconvenuto di mala interpretazione, dovendosi piuttosto intendere il decreto in questo senso che il Sacerdote celebrante non approfitti del tempo, in cui si canta il Simbolo, per abbreviare continuando la messa. Sia poi il Simbolo cantato coll' organo o senz' organo, ciò non entra punto nello scopo della proibizione. Pare adunque che il costume si possa seguire.

24. Ma il più importante nostro pensiero è di avvertir l'organista del *come* deve sonare nelle funzioni, poichè intorno a ciò vi è bisogno di quella riforma, che inculcò sempre con tante sue leggi la Chiesa. Il concilio di Trento (*Sess.* 22 *Dec.* 1. *post Sess.*) esorta i Vescovi a bandir da' sagri tempj le cattive musiche» *Ab Ecclesiis vero musicas eas, quibus sive organo, sive cantu lascivum, aut impurum aliquid miscetur...... arceant*» Il concilio Romano tenuto l'an. 1725 (*Tit.* 15 *c.* 6), ordina lo stesso: *Sub poenis... cohibeant Episcopi musicae magistros, organistas, et cantores, aliosque quoscumque a quibusvis in Ecclesia indecori cantus modulationibus, ne fidelium magis videantur auribus prurire, quam pios in Deum affectus excitare.* Il Ceremoniale de' Vescovi (*lib.* 1. *c.* 28 §. 11) inerendo allo statuto de' Padri, inculca la cosa medesima: *Cavendum autem est, ne sonus organi sit lascivus aut impurus, et ne cum eo proferantur cantus, qui ad officium, quod agitur, non spectent, nedum prophani, aut ludrici; nec alia instrumenta musicalia, praeter ipsum organum, addantur.*

25. I sommi Pontefici Giovanni XXII (*Extr. Docta in cap. un. de vit. et hon Cler.*), Alessandro VII. (*Edict.* 1657 *Piae sollicitudinis*), ed altri co' loro Decreti ebbero gran premura che tanto la musica, quanto gli stromenti, de' quali si fa uso nelle Chiese, fossero del tutto convenienti alla santità del luogo e de' misteri tremendi che si celebrano, volendo perciò da essi rimossa ogni profanità mondana, ogni licenza teatrale, ogni leggerezza e disordine che oppongasi alla riverenza e alla divozione de' fedeli, sotto pene gravissime. L'immortale Benedetto XIV nella sua eruditissima Enciclica del 19 Febr. 1749 (*Annus qui hunc vertentem*) eccita lo zelo de' Vescovi a rimuovere dalla casa di Dio i nodi, i motivi, le arie profane, che

invece d'istillare alla mente e al cuor de' fedeli pensieri ed affetti celesti, gl'ingeriscono anzi quelli che vanamente lusingano in uno smorfioso teatro.

26. Pur troppo gl'istromenti e anche l'organo possono modularsi a somiglianza della voce umana con quella molle ed effeminata maniera che si oppone direttamente alla santità del luogo e all'edificazione di coloro che ascoltano. Il perchè tra gli altri molti, ebbe a scrivere il V. Card. Bona (*de div. Psalm. c.* 17. §. 2. *n.* 5.): *Ne ad usum illicitae voluptatis assumant, quod sancti Patres ad effectum pietatis instituerunt. Talis enim debet esse sonus, tam gravis, tam moderatus, ut non totum animum ad sui rapiat oblectationem; sed eorum, quae cantantur, sensui, et pietatis affectui majorem reliquant portionem.* Viene tuttociò per ultimo confermato dalle recenti proibizioni fatte con severi editti dal Pontefice Leone XII. di sa: mem., e dal regnante Gregorio XVI: editti che si veggono pienamente conformi a quanto stabilì il sacrosanto Concilio di Trento (*Sess.* 22 *decr.* 1 *post. Sess.*).

27. Si astenga perciò l'organista da que' *trilli* alquanto lunghi o frequenti, che essendo propri del suono profano, furono meritamente rimproverati e vietati dal Pont. Gio. XXII. nell'Extr. *Docta.* Stia inoltre lontano dal far quelle sonate che per l'accelerato lor tempo e quantità di note ad ogni quarto di battuta, hanno il carattere di leggerezza e di trastullo, di ridicolezza e di ballo. Ciò si renderà difficile, è vero, a quegli organisti che avvezzi a sonare sù de' Cembali, o de' Pianoforti arie teatrali, contradanze, monferine, walzeri, mottetti leziosi, ordinati a fomentar l'allegria, per non dir la licenza, de' festini, hanno la mente feconda di Passi, Aperture, Finali ec. quanto mondane e puerili, altrettanto sconvenevoli alla maestà della Chiesa. Ma si ricordino, di grazia, costoro

che mettendo il piè nel Santuario, debbono deporre ogni profano sentimento e ogni idea corrotta del secolo: altrimenti non hanno da aspettarsi dal Cielo, che flagelli assai più gravi di quelli, che il Salvatore usò contro i profanatori del luogo santo (*Joan* 2. 15). Se vogliono quindi schivare il disordine e far bene il proprio dovere, si pongano dinanzi agli occhi carte a bella posta scritte da perito maestro per un suono tutto decoroso e pio.

28. Deve parimenti l'organista avvertire di non ammettere in compagnia dell'organo ne' giorni eziandio di solennità, quegl'istromenti, che non si permettono, anzi si proibiscono nelle Chiese, come sarebbero i Timpani, i Corni da caccia, le Trombe, gli Oboe, i Flauti, i Flautini, i Salterj moderni, i Mandolini, od altri somiglianti istromenti inflatili, che formano musica da teatro. Si permette soltanto l'uso, qualora sia stato già introdotto, de' Violoni, Violoncelli, Fagotti, Viole, e Violini, che servono a rinforzare e sostenere le voci de' cantori (*Bened. XIV. Encic.* 19 *Feb.* 1749 §. 11): e di questi stromenti medesimi, de' quali il Pontefice permette l'uso, si ordina che il suono sia moderato e grave, e che le sinfonie non sieno troppo lunghe da recar noja e grave incomodo a quei che stanno in Coro, o assistono all'altare ne'Vespri e nelle Messe (*ibid.* §. 13).

29. Sappia ancora l'organista colla qualità del suono adattarsi alle funzioni che si celebrano, ed alle cose che si cantano nel coro. Prima che incominci il Vespro e la Messa suoni allegro, e ad organo pieno, ma senza leggerezza, per indicare il piacere e la prontezza d'animo, con cui presentar ci dobbiamo agli ossequj del Signore, specialmente quando vi assiste o celebra il Vescovo (*Caer. l.* 1. *c.* 28. §. 30). Poco prima che si dia principio alla sagra funzione, o al canto delle cose sagre, passi a quella proprietà di suono che loro corrispon-

da, se pure saprà qual sia lo spirito di dette funzioni ed il senso delle cantate parole; e però tornerà a suo maggior bene darne quì un cenno che basti.

30. L'*Invitatorio* con cui sono invitati i fedeli ad orare e a glorificare Iddio (*Macr. Dict. v.*) richiede un suono piacevole e dolce, mentre con piacevolezza e con dolcezza d'espressioni si fanno gl'inviti; onde esultazione e giubilo esprimesi nel salmo *Venite exultemus* che nel tono dell'invitatorio è accompagnato coll'organo, mentre da una o più voci si ripete dopo ciascun verso. L'*Inno* che contiene le lodi di Dio (*Gav. Thes. Sect.* 5. *c.* 6. *T.* 2.), esige un tono allegro e festevole. Il *Salmo* che parimenti racchiude le lodi e le preghiere a Dio (*Gav. c.* 8), vuole un suono armonioso e pieno di letizia; ma secondo il Cerem. de Vesc. (*lib.* 1. *c.* 28 §. 8), non dee l'organo unirsi al coro mentre si cantano alternativamente i versi del Salmo, nè interpolare ciascun versetto, come si pratica ne'Cantici e negl'Inni; ma solo deve sonar per quello spazio di tempo, in cui da qualche cantore a voce chiara si ripete l'antifona (*V. sop.* §. 18. *not.*).

31. Nella Messa poi suona l'organo dopo il versetto *Gloria Patri* con ispirito di vivacità e di allegrezza: quando però è tempo di cantare il *Kyrie*, che da'Padri è detto *Letania* (*Macr. Dict. v.*), passi destramente l'organista a suono grave e dimesso, che esprima l'affetto dell'umile supplica, che con quelle preci si fa a Dio; ma dovendo dare al coro il tono del *Kyrie*, come di ogni altra cantilena, dia piuttosto quello, in cui dev' egli cantare, secondo le solennità e i riti che si celebrano. All'Inno *Gloria in excelsis*, chiamato dai Padri greci Δοξολογία *Doxologia* (*Macr. Dict. v.*), suoni allegro e festoso sino al versetto *Adoramus*, in cui deve passar a tono grave, maestoso, e devotò: come ancora dopo il verso *miserere nobis* per le seguenti parole.

Il *Graduale*, che significa lamento e fatica (*Rupert. de Div. Off. l.* 1. *c.* 34. *Tom.* 2) e si cantava ne' gradini dell'altare, o, secondo altri, quando il Diacono ascendeva i gradini dell'ambone per l'Evangelio (*Macr. Dict. v.*), vien segnito dall'organo in tono mesto e lamentevole, tanto più che cantandosi il Gradnale dopo l'Epistola, viene ad esprimersi il pianto della penitenza predicata da S. Gio. Battista (*Gav. Thes. P. I. tit.* 10). Se poi in luogo del graduale dicesi l'*Alleluja*, parola ebraica che significa *Laudate Dominum* (*S. August. in Psalm.* 148), allora siegue in tono giubilante: e quando l'*Alleluja* è aggiunto al graduale, potrebbe sonar prima lamentevole e mesto, poi festevole e allegro.

32. Con tono similmente di giubilo si proseguiscono i versi della *Seguenza* che significa ginbilazione, o preparazione alle cose seguenti fatta con amenità di canto. Tre poi sono le *Seguenze* che si cantano con l'organo: *Victimae Paschali* nella Domenica di Pasqua e sua ottava: *Veni Sancte Spiritus* nella Domenica di Pentecoste e sua ottava: *Lauda Sion* nel Giovedì del *Corpus Domini* e sua ottava (*Gav. Thes. P. I. Tit.* 10). Sino all'Offertorio l'organo tace, ma in alcune chiese accompagna il *Credo* e detto il *Dominus vobiscum* segue a sonare spiritoso insieme e grave per esprimere l'offerta, che si fa al Signore, delle buone operazioni, le quali sono il frutto della dottrina celeste predicata nel Vangelo (*Gav. Th. P. I. T.* 12).

33. Al *Sanctus* corrisponde l'organo con suono molto grave e maestoso qual si conviene per esprimere il dolce ossequio che si tribnta a Dio col serafico *trisagio* e trionfale (*Gav. ib.*). Finito il *Sanctus* ed incominciatosi dal sacerdote il Canone, conviene che l'organo si diporti con poche voci, ossia a registro *chiuso*, con molta pausa e andamento modesto, affine di esprimere in qualche modo l'imminente sacrificio: ma nell'ele-

vazione del SSmo Sagramento il Ceremoniale (*l.* 1. *c.* 28. §. 9) prescrive che suoni con più di dolcezza gravità e melodia: quindi può proseguire parte con suono mesto e flebile, che esprima l'acerbità della crocifissione, parte tenero e consolante che significhi la pace riportata dal mondo con Dio per mezzo del Sangue preziosissimo, sparso dal divin Riparatore sulla Croce. Dopo il *Pater noster* tace l'organo; con che viene a dimostrarsi, che Cristo dopo aver sette volte parlato su la Croce, cessò di vivere finalmente vita mortale (*Bell. Reg. di Cant. P. II. c.* 9); ma poi dopo il *Pax Domini* torna a sonare con tono talmente grave, che esprima al possibile la richiesta che si fa a Dio nell' *Agnus* di misericordia e di pace.

34. In tutto il resto di tempo sino al *Dominus vobiscum* conviene sonare con dolce e divota armonia per così adattarsi ai tenerissimi misteri della passione e morte del divin Redentore: e se bene debba tacer l'organo quando si canta il *Communio*, che in alcune chiese si ripete soltanto, se dopo di esso resta tempo, segue con tono ilare e giocondo per esprimere i ringraziamenti de' fedeli, che si ristorarono col celeste alimento nella mensa eucaristica, nella quale vuole la S. Chiesa, che i commensali risuonino con voci di giubilo: *In voce exultationis resonent epulantes in mensa Domini* (*Offi. Corp. Chr. ant.* 6.) Finchè avrà il Diacono terminato l' *Ite Missa est*, cessa l'organo di sonare, ma dopo conviene, che nel tono, in cui egli terminò, cominci a piene voci un suono tutto animoso e trionfante, con cui esprima il gaudio della Risurrezione, ed Ascensione del Signore; come anche della predicazione del Vangelo e del trionfo della nuova legge di grazia per tutto il mondo (*Bell. Reg. di Cant. ferm. P. II. c.* 9).

CAPITOLO TERZO

DEL PREFETTO DI CANTO

1. Se in ogni società ed unione d'uomini affine di ottener la pace e l'ordine è necessario che un solo fra essi ne sia il capo e il motor principale, a cui debbon tutti prontamente ubbidire, osservando le leggi stabilite e le savie prescrizioni ordinate al buon governo e regolamento del tutto morale; ciò vuolsi particolarmente verificar nella casa di Dio, allorquando più ecclesiastici s'uniscono insieme per tributar al Signore gli omaggi della loro filiale benevolenza e gratitudine: deve in allora distinguersi fra essi uno, che regoli e moderi il canto: che conduca con garbo e maestria quel corpo di cantori, che di per se solo sarebbe disordinato e confuso, e i di cui membri giammai potrebbero convenir nel tempo, nel suono, e nella voce; lo che si é potuto anche rilevar dall'esperienza: imperocchè cantavano una volta tutti i fedeli promiscuamente co' Chierici, ed il popolo in un col Clero rispondeva al Sacerdote celebrante. Perciò disse S. Girolamo (*Praef. in Epist. ad Galat. l.* 2): *Ad similitudinem coelestis tonitrui, Amen reboat*; ed il poeta Ausonio (*in Ephem*):

Consona, quem celebrant, modulati carmina David,
Et responsuris ferit aera vocibus, Amen.

2. Ma essendosi poi conosciuto che per l'imperizia di quei che cantavano, la sagra melodia veniva ad essere dallo stemperamento delle voci molto disturbata e guasta, non conservando più quel carattere di dignità, che tanto si conviene alle cose sante, perciò contro di loro ebbe a scagliarsi con le sue gravi e patetiche declamazioni il Crisostomo (*Hom.* 1. *in cap.* 8 *Isai*) fino a volerli cacciar via dal santuario: *Si quis vo-*

luerit hoc praeceptum praeterire, obturemus illi os, tamquam salutis insidiatorem expellamus, et Ecclesiae sanctae septis ejiciamus: onde il concilio Laodiceno (*c.*15) vide la necessità di separare gli ecclesiastici dal popolo, e ben istrutti nelle leggi del canto, subordinargli ad un maestro: *Non licere, praeter canonicos psaltes, idest qui regulariter cantores existunt, quique pulpitum ascendunt et de codice legunt, alium quemlibet in Ecclesia psallere* (*Bar. Ann.* 60 *n.* 28). Quindi è provenuto che gli uni si chiamassero *Canonici, Cantori, Regolari, Ordinati* (*Macr. Dict- v.*) e l'altro *Moderatore, Prefetto, Direttore, Maestro* di canto, il di cui officio era riputato di sì grand'importanza, che veniva perciò decorato di molti onori e di ampli privilegj (*Bauldr. Man. P. I. c.* 7).

3. Conosciuta adunque la necessità di dare al coro un savio ed esperto moderatore, tosto apparisce che tutti e singoli i chierici gli debbono essere perfettamente subordinati. Le misure poi e le prescrizioni, entro le quali ha da contenersi egli e tutto il coro soggetto, sono in verità molte e svariate fra loro; ma noi non faremo che accennar solamente quelle, che riguardano il *luogo*, la *persona*, il *tempo* e che conosciamo essere le più comuni ed in uso in tutte le Chiese ben regolate: del resto lasciamo alla prudenza di lui seguir quelle altre, che troverà lodevolmente stabilite nella chiesa, ove egli presiede: e lo esortiamo in fine a toglier quelle che appariscono veri abusi, e corruttele insoffribili.

LUOGO

4. Il *Coro* (1) altro è generale, altro è particolare. Sotto il nome di *coro generale* vengono compresi tutti quegli Eccle-

(1) Voce derivata dal greco χορὸς *corona*, che significa propriamente un' *adunanza d'uomini in cerchio.* È stata applicata a quella parte del Tempio, in cui gli ecclesiastici si radunano a lodare il Signore col canto. (*S. Isid. Hisp. de Offic. eccles. lib.* 1 *cap.* 3.).

siastici, che si trovano disposti ne' varj stalli a destra e a sinistra dell' altare. Egli è diviso in due parti, o come parlano i rubricisti, a *cornu Evangelii* e a *cornu Epistolae*. Sotto il nome poi di *coro particolare* viene quel drappello di ecclesiastici, che sono destinati a modular le sagre cantilene secondo le regole della melodìa, e sotto un capo che li dirigge e li governa: viene perciò meritamente chiamato *coro*, o *scuola* de' cantori. Egli è parimenti distinto in due ale, destra e sinistra. Pertanto amendue i cori devono dipendere dal Prefetto de' cantori in ciò che riguarda il canto e a lui spetta ben regolarli su questo punto, che si reputa di sommo interesse per la maestà, pel decoro, per la pompa delle sante funzioni.

5. Intorno al primo coro deve il Prefetto esercitare il suo officio con provveder diligentemente, che tutte le cose sieno fatte con esattezza e con ordine; imperocchè il regolamento del coro che consiste nella debita pausa e nel suono conveniente alla qualità de' giorni, la scelta de' cantori, ed altre cose di simil fatta, si rilasciano alla sua prudente direzione. Quindi procurerà che la disciplina della Salmodia sia da tutti puntualmente osservata, e massime ciò che spetta la tardità della voce, la giusta pausa nel mezzo de' versetti, la somma concordia di quei che cantano, sì che la voce di alcuno non prevenga o tenga molto dietro a quella degli altri, e che niuna diversità spiacevole si osservi nel canto, ma sempre una perfetta ugaugliánza, e per quanto è possibile, un consenso unanime.

6. Prevederà ogni giorno l'officio, il martirologio e tutte le altre cose che si debbono dire in coro: avvertirà a suo tempo i Chierici, i Cantori, i Lettori e gli altri sopra tutto ciò, ch' egli giudicherà doversi praticare, specialmente circa la pronuncia de' vocaboli, la quantità delle sillabe e la connessione delle parole. Quando conosce il bisogno, raccoglierà in un luo-

go separato i Chierici, perchè sperimentino e mettano in pratica il canto o la pausa, che nelle azioni specialmente straordinarie debbono osservare. Per eseguir ciò con rettitudine sarà suo impegno che tutti i Breviari, e i Libri corali abbiano la necessaria interpunzione e sieno notati con debiti accenti. A tal effetto potrà servirsi del *Thesaur. Sacr. Rit. Gavant.*, in cui molte parole, che presso i meno periti sono dubbie, si trovano circa la quantità e gli accenti determinate. Si unirà ancora al Maestro delle cerimonie per disporre quelle cose che si debbon fare nella Settimana maggiore, segnatamente i Mattutini delle Tenebre, la Lavanda de' piedi, la Passione, le Profezie, la Benedizione del Cereo e del Fonte, e le altre cose di questa sorte, come anche nella festa del Corpo del Signore la Messa, la Processione ec.: in una parola tutto ciò che si ha da cantare in pubblico.

7. Quanto al secondo coro deve fissar la situazione del Leggio che ordinariamente suol esser nella parte più nobile cioè a dire in *cornu Evangelii*, se però non resti impedito dall'intervento di personaggi qualificati, dovendosi allora per rispetto trasferire a *cornu Epistolae*; ma nell'uno e nell'altro caso dev'essere collocato in maniera che i cantori siano sempre rivolti all'altare, piuttosto che alla porta della chiesa o a qualsivoglia angolo di essa(2). Deve parimenti regolar la posizione de'cantori, i quali d'ordinario hanno a star in piedi, almeno ne'cori esposti alla comun veduta, mettendosi l'uno dietro l'altro rimpetto al Leggio in guisa che la linea visuale dell' uno non sia impedita o interrotta dalla persona dell' altro. Quindi l'unica maniera di situarsi comodamente è di riguardare il libro non di fronte, ma trasversalmente sì che venga a formarsi una curva

(2) Il Leggio vuol essere aggirato regolarmente dalla destra alla sinistra, senza punto lamentarsi o stridere.

ellittica, nel di cui centro si consideri posto il leggio, e in un punto opposto dell'arco il direttore; comunemente però sogliono i cantori situarsi nella direzione di due linee rette e fra loro parallele, tenendo sempre la persona obliqua verso il libro. Così nell'uno modo e nell'altro somministreranno al Prefetto il comodo di scorrere a suo piacimento lo spazio intermesso. Ma tra le due esposte situazioni scelga il Maestro quella, che sembra più comoda e favorevole ai cantori. E se l'angustia del locale non soffrisse una regolata estensione, potrà adagiarsi al miglior modo possibile, sempre però decoroso alla santità del luogo, e al numero de' cantori circostanti.

8. Prima di entrar in coro osservi la costruzione della chiesa per conoscere se sia grande o piccola, sgombra o impacciata, armoniosa o sorda, affine di regolarsi nelle intonazioni. Poi consideri attentamente la struttura del Coro, se sia alto o basso, regolare od irregolare. Se la chiesa sarà risonante, intonerà con voce mediocre: se occupata cioè bassa di volta o di soffitto, intonerà con voce sonora e spiritosa per supplire all' imperfezione dell' arte. Ma se ella è assai grande e pochi i cantori, v. g. quattro o cinque al più, e questi di poca e debol voce, non potendo essi riempiere il vuoto di lei, intonerà con altezza mediocre. Se poi i cantori hanno voce di testa, alta e stridente, intonerà con forza e con ispirito; se di petto, gutturale e bassa, intonerà con gravità competente. Se le voci saranno eguali non solo di numero, ma anche di altezza e di bassezza, intonerà con voce giusta e commoda a tutti. Se dispari di numero e di forze, conviene accomodarsi a quella parte, che eccede l'altra in quantità e qualità di voce, perchè in tal guisa la parte che è più robusta sosterrà il canto, e supplirà al difetto dell'altra meno robusta (*Ross. Gram. Mel. P. II. c.* 10. *d.* 1.)

9. Nella ordinazione delle due parti laterali, che costituiscono l'intero coro de' cantori, deve il Prefetto disporre le persone loro in maniera, che le più brevi di statura sieno più vicine al libro, e le più alte più distanti con ordine progressivo. Si eccettua il caso di vista poco lunga in alcuno causata per difetto naturale. Di più ha da comporre e mescolar le voci talmente che una parte non sia debole strillante cupa o dissonante in paragone dell'altra; ma sia eguale nella robustezza canorità e melodìa, poichè si danno delle voci più o meno forti, più o meno chiare, più o meno consone e però fra loro sì ripugnanti, che senza la mistura, ne farebbero udire tutta l' asprezza e l'ingratitudine: laddove unite ad altre simpatiche restano molto temperate e quasi nascoste, producendo meno sensibile o nullo affatto il dispiacere.

10. Egli solo dia principio alle cantate con alquante note senza trillo e ben staccate le une dalle altre, tenendo un poco più la penultima; e preso un respiro, farà cenno ai compagni di rientrare in canto tutt' insieme, non avuto riguardo alle virgole che sogliono apporsi per la distinzione delle parole, poichè l'intonazione si ha a fare con poche note e con poche parole, eseguendosi per lo più in un sol fiato: lo che per molte note e molte parole non si potrebbe fare. Perciò in alcuni libri moderni si vede il principio dell' intonazione separato con una linea verticale che serve di segno ai cantori di subito uniti continuar il canto.

11. Non permetterà mai che senza la sua assistenza intonino quelli che non hanno voce abile, scienza e pratica sufficiente, perchè gli faranno poco onore: e non potendone fare a meno, gli accompagnerà colla sua voce affine di evitar qualsivoglia dissonanza, che darebbe motivo di ridere ai fedeli.

Starà poi attento che il coro ripigli il canto nel tono medesimo lasciato dal Celebrante o dall'Eddomadario, non potendo comprendersi mai abbastanza il cattivo effetto che produce negli ascoltanti l'udire che all'altare si termina in un tono, e nel coro si risponde in un altro tutto diverso dal tono dato. Su di che porrà molta attenzione per eliminare quegli abusi che pian piano vi si potrebbero introdurre. Procurerà ancora di far osservare il silenzio tra suoi cantori, di mandar adagio il coro tanto nel cantare, che nel salmeggiare, senza però stiramenti, o strascichi di voce, tenendolo per quanto sia possibile, sostenuto e dentro il tono da prima assegnato. Abbia poi l'occhio sempre fermo sul libro ad oggetto di subito correggere, non che di prevenire qualunque sbaglio che si potesse commettere.

12. Giudicando a proposito di cantar qualche sagra composizione a più voci accordate, come relativamente ad alcune cose par che esiga il costume omai introdotto in parecchi cori, ne'quali ha luogo talvolta lo stile di canto fratto misurato per promuovere coll'armonia più efficacemente la divozione (3),

(3) Il costume di cantare a più voci con gli stromenti si è a nostri dì troppo generalizzato nelle Chiese: vi domina tutto il gusto del teatro, e si è giunto perfino ad introdurvi le musiche più strepitose e lascive. Dio sa con quanta profanazione del luogo santo, e con quanto scandalo delle anime!.. In fatti a quelle Chiese oggidì si vede correre in gran folla il popolo, in cui si mette in opera la musica più seducente, e si odono le voci più lusinghiere e fratte: quelle poi, nelle quali si trova la moderazione prescritta dai canoni si veggono spopolate e deserte. Ah! che tutt'i decreti de' Concilj, gli ordini de' Pontefici, e le invettive de' Padri non hanno avuta tanta forza da arrestare il corso ad un disordine sì lagrimevole e a chiudergli per sempre le porte del Santuario: tant'è vero che l'umana corruttela sa trovare de' pretesti e de' sotterfugj per eludere le più sante prescrizioni della Chiesa! disordine, che acremente rimproverava a suoi tempi l'abbate Aelredo discepolo di s. Bernardo nel suo lib. 2. de spec. char. cap. 25. (*Bibl. Patr.*

allora si dovranno scegliere le voci e separarle fra loro, mettendo a destra le basse, a sinistra le alte con ordine. Che se alle voci de' giovani maturi potessero unirsi quelle de' teneri giovanetti, si avrebbe una mistura di voci gravi e acute naturalissima, che produrrebbe la più dolce e grata sensazione all'udito, senza punto adulterar il canto con voci artefatte di soprani e di castrati: ciò che negli antichi tempi era sommamente aborrito, usandosi piuttosto le voci esili e penetranti de' fanciulli (*Murat. Antiq. Ital. Diss.* 57). Ma si guardi il maestro di canto dal produrre in pubblico nessun componimento, che porti l'aria da teatro con volture molli e passaggi lusinghieri: gli si permette soltanto qualche composizione in canto fratto o contrappunto grave maestoso e decente. Però ne faccia prova in un luogo privato, e se lo richiede l' importanza della cosa, anche più volte coi suoi cantori, imbevendoli

T. 23. *pag.* 118.): *Unde quaeso, cessantibus jam typis et figuris, unde in Ecclesia tot organa, tot cymbala? Ad quid, rogo, terribilis ille follium flatus, tonitrui potius fragorem, quam vocis exprimens suavitatem? Ad quid illa vocis contractio et infractio? Hic succinit, ille discinit; alter supercinit, alter medias quasdam notas dividit et incidit. Nunc vox stringitur, nunc frangitur, nunc impingitur, nunc diffusiori sonitu dilatatur. Aliquando, quod pudet dicere, in equinos hinnitus cogitur, aliquando virili vigore deposito, in foemineae vocis gracilitate acuitur, nonnunquam artificiosa quadam circumvolutione torquetur et retorquetur; videas aliquando hominem aperto ore, quasi intercluso halitu exspirare, non cantare, ac ridiculosa quadam vocis interceptione quasi minitanti silentium, nunc agones morientium, vel ecstasim patientium imitari.. Stans interea vulgus, sonitum follium, crepitum cymbalorum, harmoniam fistularum, tremens attonitusque miratur; sed lascivas cantantium gesticulationes, meretricias vocum alternationes et infractiones non sine cachinno, risuque intuetur,* (con le spalle voltate all' Altare), *ut eos non ad oratorium, sed ad theatrum, non ad orandum, sed ad spectandum aestimes convenisse; nec timetur illa tremenda majestas, cui assistitur!* Quindi veggano pur i Pastori e riconoscano la sorgente di tutte le di-

non tanto dell' aria del soggetto, quanto e molto più del tempo musicale, a cui eglino non sono tanto avvezzi per la diversità de' canti. Allorchè tutto sarà ben provato e in ordine potrà procedere all' esecuzione.

13. E se al momento che si eseguisce qualche cantilena una delle due parti vacillasse o per novità di composizione o per difficoltà di solfeggio, o per debolezza de' cantanti, dovrà subito accorrere il Prefetto a rinforzarla e sostenerla, o a precederla ne' passi più difficili, senza permettere che essa illanguidisca o interrompa totalmente il canto, producendo una tal cosa grave fastidio e ammirazione nel popolo, e molto più avvilimento alla maestà del luogo santo. Se poi qualcuno de' cantori commettesse per ventura qualche sbaglio nel canto, o fosse d'imbarazzo al vicino compagno, o anche dasse ai circostanti cattiva edificazione, non dee sul punto scomporsi e rompere in

sgrazie, onde la destra dell' Onnipotente affligge le nazioni, non da altro scaturire, che dalle profanità orribili, che si commettono nelle Chiese col canto e col suono. Sì: ecco quel che attira dal cielo i fulmini e le maledizioni sopra de' popoli!...

Ma per quanto costoro si sforzano di distruggere il vero canto ecclesiastico, che all' orecchie loro depravate riesce troppo insipido e increscevole, altrettanto si veggono molte Chiese illustri (tra le quali non ha certamente l'ultimo luogo la nostra della Missione) impegnate a conservar l'antica pratica di quel canto che all' orecchie caste e alle anime pie riesce, per testimonianza autorevole del sommo Pontefice Benedetto XIV· (*Encicl.* 19. *Febr.* 1749. §. 2.), assai più dolce e gradito. Da tali Chiese si scorge totalmente sbandita la musica, e non vi si ode che l' organo solo, o qualche altro stromento tollerato. Così pure l'armonia delle voci o non vi si trova per nulla, o pure ella è assai moderata e ristretta a pochissime cose, v. g. al *Kyrie*, *Seguenza*, *Credo*, *Agnus*, *Sanctus*, *Inni etc.*, nel resto vi si fa uso generalmente di puro canto fermo. Volesse il cielo, che in tutte le Diocesi tornasse ad udirsi di nuovo il vero canto della Chiesa! oh! come la pietà e la religione tornerebbero del pari a rifiorir in tutt' i stati e in tutte le condizioni... Se ne faccia lo sperimento, e sarà forza restarne convinto.

parole di sdegno o di confusione, ma dee piuttosto con dolcezza e in una maniera invisibile avvertirlo del commesso errore, o serbarsi la correzione a tempo opportuno e a luogo segreto.

14. Ma poichè il moderatore è costituito capo e reggente del corpo de' cantori, incombe a lui l' obbligo di precederli nel buon esempio e nel regolamento personale. Quindi nulla apparir dee nel suo esterior portamento, che possa recar loro menoma ammirazione, negli occhi, nella bocca, nelle mani e ne' piedi. Gli si permette soltanto di far qualche segno (che non è rigorosa battuta) colla mano visibile a tutti i cantori, onde possano tutti convenir assieme nel cantare, senza far sì, che uno vada innanzi, e l'altro tenga dietro; ciò che sarebbe contrario alla natura del canto fermo, ch'è di essere all'unisono. Soprattutto poi procurerà d'acquistarsi il nome di vero professore di canto, e l' otterrà coll'eseguirne teoreticamente e praticamente le regole, non commettendo qualsivoglia errore, anzi conducendo bene e se e gli altri, correggendo pulitamente chi deviasse, sostenendo la parte vacillante, segnando la via ne' passi più difficili, conoscendo le diverse melodìe, determinando il tono dell'organo corrispondente a quello del coro, insomma cantando e facendo cantare senza sbaglio alcuno, e di più con valente maestrìa. Però se vuol egli essere obbedito in tutto e per tutto, bisogna che sia presso de' cantori e del coro in concetto di vero scientifico-pratico su tal facoltà; altrimenti non sarà mai ascoltato, e tutti vorranno andar innanzi a lui, e a lor modo cantare: dal che nasceranno confusioni e disturbi, perchè tutti pretenderanno di saperne più del direttore.

TEMPO

15. Quante volte dovrà cantarsi in pubblico, ha da esser cura specialissima del Prefetto di prevedere tutto ciò che si

dee cantare, e 1°. la qualità e l'ordine delle materie cantabili, vale a dire quali Antifone, Inni ec. si cantano ne' *Vespri*, qual *Introito*, *Kyrie*, *Gloria* ec. nella Messa, e chi prima, chi dopo. 2°. il tono delle rispettive cantilene, v. g. se primo, secondo, terzo ec. 3°. Il numero de' passi più o meno scabrosi. 4°. La modificazione degli accidenti espressi o sottintesi, intorno a' quali farà anticipatamente consapevoli i suoi cantori poco istrutti per non generar dissonanza. 5°. Il tono dell'organo, che assegnerà corrispondente a quello di tutte le cantilene, le quali amano l'accompagnamento. Tali sono ne' *Vespri* e nei *Mattutini* l'Inno, o se lo crederà espediente, il *Deus in adjutorium* e *Domine labia mea aperies*, che d'ordinario sogliono cantarsi in *Bmi* o *Csolfaut*. Nella Messa il *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus*. Costumano alcuni di dare anche il tono dell'Introito, ma, come altri osservano, non conviene legare l'organista a tante svariate cose sì per non esporlo al pericolo di confusione, sì anche per dar luogo al Prefetto d'intonare a suo talento. Si ricordi soltanto all'organista di sonare in *Bmi* o *Csolfaut* quando il cantore ha da ripetere l' *Introito*, il *Graduale*, l' *Offertorio*, il *Benedictus qui venit*, e il *Communio* o altra cosa consimile, qualora non ritenga il tono preso. Le cose in tal modo prevedute e disposte non possono a meno di non riuscire con ordine, mentre il Prefetto sà tutto prima di entrar in coro: nulla gli può giugner di nuovo o d'improviso, che valga ad arrestarlo e metterlo in confusione, perchè tutto ha ben regolato nella sua mente, e ne' varj tratti di tempo egli non dee pensare ad altro che a far ben eseguire le cose secondo l'ordine prestabilito.

16. Entrato in coro si ricorderà di ciò che fu altrove accennato (*P. I. c.* 3. §. 10.) non ritrovarsi cioè nel canto fermo misura esatta e rigorosa di tempo, come nel canto figurato,

ma bensì prudente e discreta, convenevole alla gravità e maestà del canto ecclesiastico. Avverta però a renderla più o meno sensibile, secondo le maggiori o minori solennità che occorrono, distinguendo i varj tempi dell'anno, le diverse qualità de' riti più o meno solenni, dacchè la maggiore o minore gravità del canto và di pari passo colla maggiore o minore elevatezza del rito (*Direct. Chor. de mod. ut.*). Quindi nelle maggiori Solennità il canto vuol essere condotto con più di posatezza e di maestà; meno nelle Solennità minori senza oltrepassare i limiti del giusto, e cadere o in una lungaggine nojosa e stucchevole, o in una frettolosità rabbiosa e stizzante. Pertanto la misura discreta del tempo si rilascia alla savia e prudente economia del Prefetto ben inteso su questo particolare, che farà battere con più di tempo la nota lunga, con meno la breve, e con assai meno la semibreve, accelerando o prolungando il tempo secondo che richiede il rito e l'azione sagra. Il corpo de' cantori sarà tenuto a seguirlo fedelmente, come si vede praticato nelle nostre chiese con edificazione universale. È peraltro da questa legge escluso il canto fratto, misto, semifigurato, o contrappunto, che in alcune ricorrenze è solito udirsi tra le nostre funzioni, mentre partecipando egli della musica, ama ancora e vuole la battuta veramente musicale, sempre però in portamento grave maestoso e decente.

18. Talvolta occorre non doversi cantar l'*Alleluja* che sta in fine di certe cantilene, per esempio dell'ultima antifona dei più martiri, che comincia *Martyrum chorus* e della quinta antifona della Purificazione, che dice *Ecce Maria*, dopo le quali evvi l' *Alleluja* notato. Se accade adunque doversi tali Antifone cantar dopo la Settuagesima, l'*Alleluja* si dee tralasciare, o facendo cadenza nella parola antecedente *coelis* e *mundi*: o pure seguendo a portare l' ultima di lei sillaba sotto quelle

note, che stavano sopra l'*Alleluja*. Per lo contrario talvolta avviene doversi in fine aggiugner l'*Alleluja* ad alcune cantilene, che di prima lor costruzione non l'hanno, come sarebbero le antifone di un Santo confessore in tempo Pasquale ec., conviene allora cantar l'*Alleluja* sotto tante note, quante si conosceranno sufficienti, e per esser consoni dovrà il Prefetto segnar precisamente quella nota, onde incominciare l'*Alleluja*.

19. Finalmente per conchiusione del capitolo facciam riflettere, che tra il Maestro delle cerimonie, e il Prefetto del coro vi dev' essere un'amichevole relazione ed una stretta dipendenza sopra tuttociò che riguarda il proprio officio, affinchè le funzioni ecclesiastiche riescano con decoro e con ordine. *Constat*, dice il Bauldry, *Magistrum Caeremoniarum et Praefectum Chori saepissime debere inter se convenire, ut omnia meliori ordine et modo fiant, ob conformitatem praedictorum inter se, et unius ab altero dependentiam, quae certe magna est, ut apparet, et necessaria* (*Man. P. I. c.* 7. §. 8).

CAPITOLO QUARTO

METODO PRATICO DI RINVENIRE IL TONO DELL'ORGANO CORRISPONDENTE A QUELLO DELLE CANTILENE DEL CORO

1. Niente v'ha di più contrario al fine che si è proposto la Chiesa nell' unire al canto il suono, e niente di più ributtante alle divote orecchie de' fedeli, quanto la dissonanza e la discordia fra l' organo e le voci de' cantori. Quindi se è necessario che l' organo si accomodi alle diverse cantilene ecclesiastiche per eccitar negli uditori teneri affetti di pietà e divozione, non è meno necessario che il coro concordi coll'orga-

no per produrre in dolce unione sì preziosi effetti; e però se deve l'organista intendere i diversi toni del canto fermo, devono ancora i cantori conoscere i differenti toni dell'organo, e la maniera di sapervisi uniformare. Laonde se abbiamo di sopra (cap.2.°) esortati i professori d'organo a non sdegnare di unir alla perizia musicale la conoscenza delle Cantilene corali, esortiamo adesso i cantori a ricevere di buon animo quelle poche notizie, che si ravviseranno sufficienti a tenersi sempre uniformi coll'organo.

SUPPOSTI

2. Si deve prima di tutto supporre la distinzione delle note finali e dominanti degli otto toni ecclesiastici, che tra le loro cadenze annoverano come principali quelle che si fanno sopra l'ultima e sopra la corale delle cantilene. La finale del primo e del secondo è il *Re* grave: del terzo e del quarto è il *Mi* grave: del quinto e del sesto il *Fa* grave: del settimo e dell'ottavo il *Sol* acuto. La dominante del primo è il *La* acuto: del secondo il *Fa* grave: del terzo il *Do* acuto: del quarto il *La* acuto: del quinto il *Do* o il *Sol* acuto, in chiave accidentale: del sesto il *La* acuto: del settimo il *Re* acuto: dell'ottavo il *Do* parimenti acuto (*V. P. I. c.* 11. §. 11. *e* 18). E vuol ciò notarsi con chiarezza e precisione, mentre il tono dell' organo si può far corrispondere, secondochè resta più comodo, o alla nota finale, come nella Messa degli Angeli, o alla nota dominante, come nel *Kyrie* Pasquale; se bene l' ordinario sia d' assegnar il tono dell'organo corrispondente alla finale della cantilena.

3. Dee inoltre supporsi l'esatta cognizione delle *terze* maggiori e minori che nelle varie loro cadenze hanno i toni, e dalle quali prendono essi poi la denominazione di *maggiori* e di *minori*. Imperocchè sarà il tono di terza maggiore, se fra le ul-

time tre note (computata inclusivamente la finale) andando in su, si trovino due toni interi e perfetti (*V. P. I. c.* 8. §. 15). Sarà il tono di terza minore se tra la finale ed altre due note a se unite ascendendo, si comprende un tono intero ed un semitono (*ivi* §. 14). Per tal ragione sono minori i primi quattro toni, il primo cioè, il secondo, il terzo e il quarto: maggiori gli ultimi quattro toni, il quinto, il sesto, il settimo e l'ottavo (*Martin. Sagg. pag.* 168). Bisogna dunque aver sempre in mira e distinguer la terza maggiore e la terza minore secondo la regola già data, prima d'assegnar il tono all'organista; poichè questi dovendo fare il suo accompagnamento in terza o maggiore o minore, lo farà secondo quella che gli verrà determinata (*Cofer. Reg. di Cant. c.* 22).

4. Si ha di più a tener per certo che la Scala dell'organo abbonda più ne' toni della Scala del coro, a motivo che in essa il tono perfetto, situato tra l'uno e l'altro tasto è diviso per metà, onde nasce un tono medio, che dall'uno e dall'altro tono è distante per un semitono cromatico. Sicchè nella scala dell'organo si ha la progressione successiva per semitoni artificiali (*V.P.I.c.*9.§.7.) tanto ascendenti, che discendenti. Ed è questo un vantaggio notabile per il nostro coro: imperocchè se per lungo cantare e faticare egli calasse insensibilmente d'un mezzo tono, ritroverà subito nell'organo accompagnamento e concerto. E se al Prefetto sembrasse alquanto alto o basso un tono da darsi all'organista, potrà egli scendere o salire non solamente di un tono, ma anche di un semitono. Tanto gli uni poi, che gli altri ammettono necessariamente le terze maggiori e minori. Ma si noti che i secondi non essendo tanto facili a sonarsi, specialmente in terza minore, per l'accessione di molti tasti neri che vi debbono concorrere, non si hanno da assegnare ad organisti poco esperti nella musica stromentale, poi-

chè altrimenti o non vi soneranno per mancanza de' Pedali, o se pur vi sonano, non faranno che tormentar le orecchie degli ascoltanti. Sono dunque ventiquattro i toni dell'organo, secondo il moderno temperamento, dodici maggiori e dodici minori, come ad ogni organista è noto. Fra i dodici maggiori e minori i cinque toni interi della scala divisi per mezzo danno altri cinque toni, che si chiamano *omologhi*: e i due semitoni della scala si rimangono indivisibili: uniti poi assieme i cinqne toni naturali, i cinque toni omologhi, e i due semitoni formano il numero de' dodici toni organici. Eccone i nomi rispettivi colle debite corrispondenze.

SCALA CORALE		SCALA ORGANICA	
ANTICA E MODERNA		ANTICA E MODERNA	
Csolfaut	Do	Csolfaut	Do
B mi	Si	Bmi	Si o Do b.
B fa	Sa	Bfa.	La♯ o Si b.
Alamire	La	Alamire	La
		Alafa	Sol♯ o La b.
Gsolreut.	Sol	Gsolreut	Sol
		Glafa	Fa♯ o Sol b.
F aut	Fa	Faut	Fa
E lami	Mi	Elami	Mi
		Elafa	Re♯ o Mi b.
D solre	Re	Dsolre	Re
		Dlafa	Do♯ o Re b.
C faut	Do	Cfaut	Do

5. Dee ancora supporsi che la nota in cui resta l'organo si considera in coro sempre come la prima del tono, in cui comincia la scala ascendente e discendente, e che se il tono è di terza maggiore, equivale al *Do*: se di terza minore, al *La*. E perciò il tono maggiore si circola colla prima, terza, quinta, e ottava nota, fingendo colla mente, e cantando colla voce *Do, Mi, Sol, Do - Do, Sol, Mi, Do*. Il tono poi minore si circola egualmente colla prima, terza, quinta, e ottava nota, ma fingendo e cantando *La, Do, Mi, La - La, Mi, Do, La*. Queste sono le due scale natu-

rali per i toni maggiori e minori. Chi ne usa bene troverà la vera progressione delle voci perfette e imperfette secondo i proprj intervalli del tono maggiore o del tono minore. Solo riflettasi, che dalla nota, in cui resta l'organo (la quale abbiam detto corrispondere al *Do* o al *La*) deve partire chi intona per trovare la prima nota di qualsivoglia cantata, qualora non sia la stessa. Quindi si rileva, come il tono di terza minore porti seco anche la sesta e settima minore (1). Dietro ciò il tono primo vuole per lo più il *bmolle* nel *Si* e talvolta anche il tono quarto, allorchè frequenta l' *F* di sotto, come accade nell'antifona *Sicut novellae olivarum*. Il contrario si dica del tono di terza maggiore.

6. Si ha finalmente a supporre che quasi tutte le cantilene ecclesiastiche si estendono e si aggirano entro i limiti di un ottava e in essa comprendono le proprie consonanze di sonorità e di armonia (*V. P. I. c.* 11. §. 10). E se qualche volta escono d'una o di due note al più fuori l'ottava, ciò non è che

(1) Si osservi su tal proposito che la Settima, detta altrimenti *nota sensibile*, nella scala minore ascendente è sempre maggiore, poichè sebbene la detta scala minore ascendente abbia per se stessa la sesta minore, pure correndovi tra la sesta minore e la settima maggiore un intervallo, che non è nè di tono, nè di semitono, come richiederebbe la serie continua degl'intervalli nella scala (*V. P. I. c.* 6. §. 5.), ma un salto ossia intevallo incomposto di terza minore (*V. P. I. c.*8. §.14.); perciò nella scala minore ascendente a tenore degl'intervalli maggiori, che per natura vogliono ascendere, usarono di far maggiore anche la sesta: come per lo contrario nella scala minore discendente a forma degl' intervalli minori che per natura vogliono discendere, praticarono minore la sesta e la settima (*Mart. Sag. p.* 169.). Giova però qui richiamar opportunamente quello che già dicemmo altrove (*P. I. c.* 7. §. 6. *n.* 2. *e* §. 8. *n.* 3.,) esservi cioè doppia sentenza intorno la presente dottrina quando si tratta di puro canto fermo: ma che quando si tratta di canto misto (il quale porta seco l' accompagnamento dell' organo), bisogna assolutamente uniformarsi alla scala di questo stromento, che abbiamo testè esposta, per non generar dissonanza seguendo una scala diversa.

accidentalmente e di passaggio. Bisogna dunque regolarsi per l'estensione d' un ottava in quasi tutti i toni, meno però que' toni imperfetti che si estendono per una quinta solamente, e meno anche que' toni misti perfetti, che hanno l'estensione di undici note, com'è l'antif. *Salve Regina*: dovrà allora il Prefetto regolarsi come in appresso. In conformità di questo segue una verità ormai comprovata da lunga esperienza, che cioè, l'ottava dell'organo comoda a tutto il coro debba costituirsi in *Elami* e non in *Faut*, almeno comunemente, perchè è un po' alto; e neppure in *Dsolrè* o *Csolfaut*, perchè sono troppo bassi. Vale a dire che la prima nota o voce bassa, che serve come di fondamento all'ottava dell'organo, e che abbiam detto essere *Elami*, corrisponde alla prima nota o voce bassa che serve di fondamento all'ottava de' cantori, e che abbiam finto esser *Do* o *La*. E perciò l'ultima nota di sopra, che coll'ultima di sotto forma l'ottava dell' organo, è il *Mi*, corrispondente a *Do* o *La* acuto, che col *Do* o *La* grave costituisce l'ottava del coro. Quindi nell' istituire il calcolo per trovare il tono dell'organo, deve ricordarsi che l'ultima nota di sopra si dice *Mi* nell'organo, e *Do* o *La* nel coro; poichè il *Mi* acuto dell'organo, e il *Do* o *La* acuto del coro, formando col *Mi* grave dell'organo e col *Do* o *La* grave del coro l'intervallo equisono dell' ottava, daranno ai cantori tutto il comodo di spaziarvisi dentro, e di aggirarvisi secondo i differenti tratti melodiali della cantilena, che si suppone non oltrepassare il numero di otto note.

OPERAZIONE

7. Conosciuta pertanto di qual tono sia la cantilena, alla quale si vuol trovare il suono dell'organo proporzionato, e insieme conosciutane la finale, o la dominante, secondo che riesce meglio al Prefetto di far corrispondere il tono dell'organo

alla finale o alla dominante, si debbono contare fino all'ultima di sopra tutte quelle note, che ordinatamente e di filo si rattrovano sopra la base o tonica, compresa anch'essa. Se ne determini il numero, per esempio di *otto*. Poi si chiami col nome di *Mi* l'ultima nota di sopra, e scendendo in giù con ordine inverso di nomi, si giunga fino al numero di *otto*. Subito apparisce finir in *Mi*; dunque il *Mi* sarà la nota o sillaba da assegnarsi all'organista. E cambiatovi il nome, e aggiuntavi sempre la terza maggiore o minore, si enuncierà nell'antica forma – Il tono v. g. della messa degli Angeli è in *Elami* terza maggiore – Il tono del *Kyrie* Domenicale è in *Elami* terza maggiore, secondo che il tono della cantilena si appartiene agli ultimi o ai primi quattro toni. Quello che si dice di un tono e di una cantilena s'applichi con proporzione ad un altro tono e ad un altra cantilena.

AVVERTIMENTI

8. Le cantilene appartengono al Vespro, al Mattutino, e alla Messa. Quelle che d'ordinario sono più elevate e più frequentate vogliono un tono più basso: Quelle poi che di sovente hanno breve estensione e poca frequenza, massime le antifone salmodiali, esigono un tono più alto e sensibile. Applicando quindi la regola data si conosce, che il tono dell'Inno *Creator alme siderum* è *Gsolreut* 3. maggiore: che il tono del *Credo* Dominicale è *Gsolreut* 3.ª minore ec. Restano però eccettuate le cantilene miste, le quali per l'eccessiva loro estensione richiedono una depressione o elevazione di voce per due o tre toni, a fine di poter con qualche comodità toccare i loro estremi. Tali sarebbero la *Seguenza* di Pasqua, la *Salve Regina* ec. che sogliono per lo più riuscire incomode ai cantori: poichè se le cantano in un tono piuttosto alto, da po-

ter con sensibilità toccare le ultime note di sotto, vanno a rischio di non poter che con isforzo giugnere alle ultime note di sopra: se poi le cantano in un tono piuttosto basso da poter arrivare comodamente alle ultime note di sopra, corrono pericolo di non poter discendere alle ultime note di sotto. E però il moderatore si regoli con prudenza nell'alzare o nell'abbassare i toni di siffatte cantilene: quello di *Faut* 3.ª minore sarebbe forse opportuno.

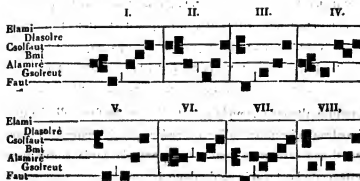
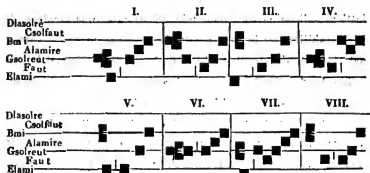
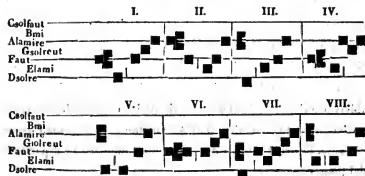
9. È stato detto 1. che tutt' i toni stanno per lo più dentro l'ottava: 2 che per la prima nota grave dell'ottava si vuol intendere il *Do* nel coro, il *Mi* nell'organo per i toni maggiori, e il *La* nel coro, il *Mi* nell'organo per i toni minori: 3. che altro è il nome della finale dell'organo, e altro è il nome della finale della cantilena: ma che se differiscono nella nomenclatura, devono però combinar nell'accordamento: 4. che il suono dell'organo si può far corrispondere alla finale o alla dominante. Ora tutta l'industria del Prefetto stà in conoscere quali cantilene amano la cadenza dell'organo sopra la finale, e quali sopra la dominante. L'esperimento da noi più volte istituito e che ha sempre corrisposto alle osservazioni, si è che quelle cantilene bramano resti l'organo sopra la dominante, le quali nell'andamento totale fanno per lo più cadenza e si riposano sopra la dominante del tono. Di questa foggia è il *Kyrie* Pasquale, e perciò si suona in *Bmì* 3.ª maggiore. Le altre poi che variano e fanno cadenza or sulla quinta, or sulla terza, e di frequente sulla finale del tono, amano che resti l'organo sopra la finale del tono. Di tal carattere è il *Gloria* Pasquale col *Sanctus*, *Agnus* e perciò si suona in *Elamì* 3.ª maggiore.

10. Si ricordi però il maestro di canto, che assegnato all'organista il tono della finale o della dominante, quella corda su cui si mantiene o cade l'organo, corrisponde perfettamente

alla finale o alla dominante della Cantilena, e quindi che da quella corda come da un punto centrale deve prender la misura delle distanze per le altre prime note dell' intonazione, scorrendo tutte le corde di quell'ottava sonora.

11. Per *Corista* si suol intendere quella corda o voce dell'organo, che comodamente inserve al coro nella divina Salmodia, e sopra la quale, per dire così, si appoggia e si aggira il coro nelle varie sue modulazioni, chiamandosi perciò nota corale o dominante del coro. Essa d'ordinario equivale al *Bmi* o *Csolfaut* dell'organo. Sicchè conoscere il corista, è lo stesso che scoprire la maggiore o minor elevatezza della corda d'un organo relativamente a quella d'un altro. Per conoscer poi una tal acutezza di voci organiche ci serviamo di uno stromento d'acciajo a tal uopo inventato, che chiamiamo *corista* e a cui sogliamo affiggere la denominazione di *La* ossia *Alamirè* corrispondente all'*Alamirè* di alcuni organi alti, e al *Bmi* o *Csolfaut* di altri organi bassi. Il P. De Rossino (*Gram.* (*Mel. app. c.* 3. *d.* 1.) ci avverte che gli organi Lombardi sono più alti di un tono, e forse più sopra i Romani, e tra i Romani stessi alcuni si trovano di accordatura differente. Pertanto la voce della canna d'un organo può esser ed è infatti più o meno alta di quella d'un altro: parimenti la voce dello stromento corista può essere, e l'è infatti più o meno grave di quella d'un'altro. Quindi in amendue accade sempre qualche variazione più o meno sensibile, ed a questa dee attendere il moderatore per sapersi ben regolare nelle molteplici intonazioni. Meglio però sarebbe trovar un corista manuale che combini perfettamente col corista organico, poichè coll' ajuto di questo potrà egli rimettere in tono l'organista, quando mai sonasse fuori di tono, o non facesse la giusta cadenza. Tornerebbe a comun gradimento eseguir ciò con tal destrezza, che si udisse poco sconcerto.

12. Allorquando il coro salmeggia ne' Vespri o ne' Mattutini, ha da esser cura speciale del moderatore di far corrispondere le dominanti degli otto toni ecclesiastici ad un istesso suono identico ed ugnale, cui dicemmo nota, corda o voce corale, in tutt' i toni di maniera che le rispettive dominanti sieno come basate sopra una corda medesima dell'organo, conosciuta altronde comoda a tutto il coro. In forza di che non si vedranno i cantori salire o scendere continuamente di tono, ma si conserveranno sempre nella propria corda corale perfettamente la stessa in ogni salmo: daranno ancora a conoscere la stabile loro persistenza nel canto, ed insieme l'arte e la maestria del prefisso regolatore. Tal' è la pratica de' nostri Prefetti più illuminati e commendevoli su questo particolare. E però stabilita per la prima volta la nota corale nel Vespro o nel Mattutino, come il Prefetto, così i Piviliasti cantori hanno a ricordarsi della già fissata dominante, per sapersi quindi uniformemente regolare nell' intonazione delle seguenti antifone, in specie consimili di tono, coll' ascendere o discendere per quell'intervallo, che passa dalla dominante (il di cui suono si tiene in mente) alla prima nota dell'intonazione. Si vuol peraltro eccettuare il caso, in cui il maestro del coro o per inavvertenza o per repentina uscita dasse all'antifona un tono o troppo alto, o troppo basso. Allora per coprir gentilmente il commesso errore permettesi ai cantori di prendere un tono medio e comodo alla Salmodia. Così anche si vuol eccettuato il caso in cui si eseguisse una cantilena mista o commista seguita dal salmo: Allora si permette ai cantori di alzare o di abbassare il tono del salmo, che altronde si canterebbe o troppo basso, o troppo alto. Tal è l'antifona: *O Sacrum Convivium* etc. Fuori di questi due casi non è mai lecito dipartirsi dal tono assegnato.

CORISTA ALTO

CORISTA MEDIO

CORISTA BASSO

13. Le tre figure manifestano il corista alto, medio, e basso dell'organo, e fa mestieri conoscere per via di comparazione a qual dei tre corrisponda il corista manuale. Si ponga il caso che equivalga al *Csolfaut* ossia al corista alto dell'organo: apparisce chiaramente 1. come tutte le dominanti dei toni coincidono col *Csolfaut*, meno la dominante del settimo, che conviene spostarla in giù d'un tono; altrimenti non si potrebbe fare l'alzatina di voce in mezzo all'intonazione: 2. a qual corda dell'organo corrisponde la prima nota dell'intonazione in qualsivoglia tono. Per esempio nel tono primo la prima nota dell'intonazione corale corrisponde all'*Alamirè* dell'organo, la seconda al *Bmi*, e la terza, ch'è la dominante, al *Csolfaut*: quindi in coro si canta per *Fa*, *Sol*, *La*, e nell'organo per *La*, *Si*, *Do*. Dicasi lo stesso delle altre parti dell'intonazione non solamente nel primo tono, ma eziandio negli altri, giusta quello che si vede espresso ne'tre schemi diversi: 3. come all'organista si possa indicare, supposto che ne sia bastevolmente capace, la prima, la seconda e la terza parte dell'intonazione del salmo, le varie cadenze e i portamenti diversi d'altre cantilene ec., insomma dall'esposto esemplare viene il Prefetto e l'Organista a rilevare a qual voce dell'organo corrisponda ogni nota del coro, che costituisce le varie parti della sacra composizione.

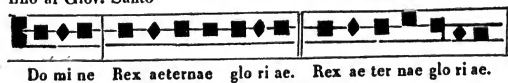
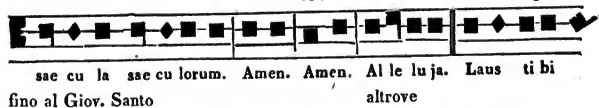
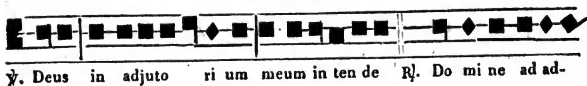
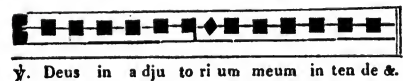
CAPITOLO QUINTO

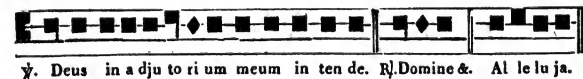
DE' VESPRI

1. Il canto del Versetto *Deus in adjutorium* altro è festivo, altro è feriale. Il festivo ammette poche variazioni di nota in alcuni tratti, ma il feriale una sola nel principio ed un'altra nel fine, conservandosi per lo più sopra la medesima corda *Do*, ad entrambi comune.

NELLE FESTE DI RITO DOPPIO E SEMIDOPPIO
A TUTTE LE ORE

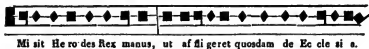
NELLE FESTE DI RITO SEMPLICE E NEI GIORNI FERIALI
AL MATTUTINO

℣. Deus in a dju to ri um meum in ten de &.

ALLE LAUDI E ALLE ALTRE ORE

℣. Deus in a dju to ri um meum in ten de. ℟.Domine &. Al le lu ja.

CAPITOLO

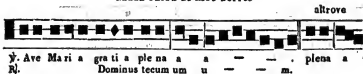
2. Il Capitolo si canta tutto per disteso sopra la corda *Do*, meno il fine, in cui si trova una cadenza. E se nel decorso o nel fine s'incontrasse un monosillabo, come nel capitolo *Surge illuminare Jerusalem*, dell' Epifania, un accento acuto,

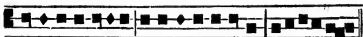
come nel capitolo *Regi saeculorum* di Prima, un punto interrogativo, come nel capitolo *Si enim Sanguis* della Domenica di Passione, si fà all'istesso modo della Lezione (*P. II. c.* 6. §. 4.), ma il *Deo gratias* si canta in tono solito.

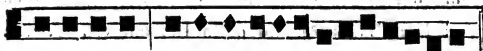
henderet et Pe trum. De o gra ti as.

VERSETTI

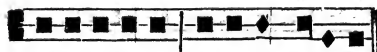
3. Nel fine de' versetti non si ode in alcune Chiese farsi il salto di terza, ma si ama piuttosto di scender colla voce per gradi continuati: lo che a molti piace assai, perchè sembra loro di accrescere maestà e decoro al versetto; ma a noi piace meglio di seguir fedelmente il Cantorino.

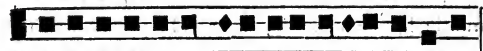
NELLE FESTE DI RITO DOPPIO

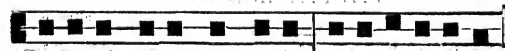
altrove

℣. Ave Ma ri a gra ti a ple na a a — — . plena a
℟. Dominus tecum um u — — m.

NELLE FESTE DI RITO SEMIDOPPIO

℣. Di ri ga tur Domine o ra ti o me a a — — .
℟. Si cut in cen sum in conspectu tu o o — — .

NELLE FESTE DI RITO SEMPLICE E NEI GIORNI FERIALI

℣. Ex ul ta bunt Sancti in glo ri a — — —.
℟. Lae ta buntur in cu bi li bus sui — — s.

4. Nelle commemorazioni alle Laudi e ai Vespri, nelle Preci a tutto l'officio, nelle Antifone della B. V., che si dicono in fine delle ore, o in altra circostanza, come dopo le Litanie, avanti l'orazione del SS. Sagramento, e in altre azioni consimili, il versetto si conchiude al modo seguente.

℣. Be ne di cta tu in mu li e ri bus.
℟. Et be ne dictus fructus ventris tu i.

5. Quando poi taluno de' versetti in fine avesse un monosillabo, o un accento acuto, si termina come segue, ancorchè fosse doppio o semidoppio, ma però nelle commemorazioni ai Vespri ec., come testè si è detto.

℣. Fi at mi se ri cor di a tu a Domine super nos.
℟. Quemadmodum spe ra vi mus in te.

NEI VESPRI DE' DEFONTI

℣. Au di vi vocem de Coe lo di centem mi hi.
℟. Bea ti mor tu i, qui in Domino mo ri untur.

ORAZIONI

6. Il tono delle orazioni è di due sorti, festivo o solenne, e feriale o semplice. Il festivo si adopera quando l'Officio è doppio, semidoppio, o della Domenica ne' Vespri, nei

Mattutini e nelle Messe. In altri riti e in altri tempi si usa il feriale (*Caerem. Episc. lib.* 1. *c.* 27.). Nel tono festivo si sogliono fare due variazioni, la prima è *Do*, *Si*, *La*, *Do*, e si chiama punto *principale*: la seconda è *Do*, *Si*, e si dice *semipunto*. Il punto principale si fà nella clausola che distingue la prima parte dell'orazione, e che secondo la retta ortografia è segnata con due punti, respirando e pausando un poco: quindi la voce dee regolarmente cominciar a cadere, ossia deve far il *Si* sopra la quart'ultima sillaba, e sopra la quint'ultima, se tra le quattro sillabe vi fosse una sdrucciola: e ritornando poi al *Do* deve portar seco le due ultime sillabe, o le tre, se alcuna fosse breve. Il semipunto si fà nella seconda clausola in un luogo, in cui possa cader divisione allorchè l'orazione è bastantemente lunga, e d'ordinario suole essere contrassegnato colla virgola, o col punto e virgola. Che se poi l'orazione fosse talmente corta da non potér ricevere le due variazioni, com'è quella di S. Callisto P. e M. (ai 14. d'ottobre), o quella di S. Saturnino M. (ai 29. di Novembre), allora si fà il solo punto principale e si tralascia il semipunto.

7. Quando nelle orazioni si fanno tutti e due i punti, si osservi tra loro l'ordine, cantando prima il principale e poi il semipunto. Nelle conclusioni però l'ordine è inverso, dovendosi far prima il semipunto, e poi il principale. Che se l'orazione è lunga in maniera da ricevere più divisioni, si badi a non far più di due variazioni, poichè il resto dee continuarsi sopra il *Do*. Giunto al fine, la voce si sostiene alquanto più sopra la quart'ultima sillaba, o sopra la quint'ultima o anche sopra la sest'ultima, dove cade più in acconcio, quasi che fosse doppia la vocale. Nelle conclusioni del tono festivo quando sono *per Dominum*, e *per eundem* il semipunto

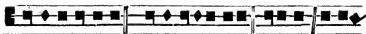
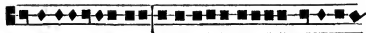
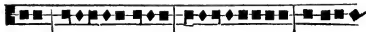
si fà al *tuum* e il punto principale al *Sancti Deus*. Quando sono *Qui tecum*, e *Qui vivis* si fà solamente il punto principale al *Sancti Deus*, non potendo ricevere il semipunto.

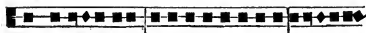
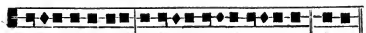
TONO FESTIVO

8. All' infuori di queste due variazioni non si hanno a fare nelle orazioni certe inflessioni ridicole di voce, che sogliono praticar alcuni cantori inesperti, e quelli specialmente che cantano ad orecchio e sono il trastullo e la nausea degli

ascoltanti: ma tutte le parole si hanno a cantar con voce maestosa e grave sopra la corda medesima, come si veggon notate.

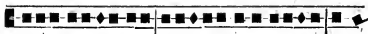
9. Il canto delle orazioni in tono feriale o semplice si fa costantemente con voce eguale sopra il *Do* (*Caerem. Episc. lib.* 1. *cap.* 27.). In luogo del punto principale e del semipunto si fà la pausa e il respiro tanto nel mezzo, come nel fine. Ha luogo specialmente ne' giorni feriali, nelle feste semplici, nelle Messe de' defunti e nell'esposizione del Venerabile *Extra Missam.*

TONO SEMPLICE O FERIALE

Do mi nus vo bi scum. ℟.Et cum spi ri tu tu o. O re mus. Praesta

quaesumus omnipotens Deus, ut qui be a ti Va len ti ni mar ty ris

tu i na ta li ti a co li mus, in terces si o ne ej us, in tu i

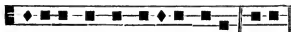
no mi nis am o re ro bo re mur. Per Dominum nos trum Jesum

Christum Fi lium tuum, qui te cum vi vit et regnat in u ni ta te

Spiritus Sancti Deus, per omni a sae cu la saecu lo rum. Amen.

10. È da notarsi un altro tono feriale, che in tutto conviene coll'esposto, fuorchè nel fine, in cui discende dal *Do* al *La*. Egli serve per le orazioni dopo il Salterio, per l'orazione

Dirigere a Prima, per l'orazione dopo il Responsorio de' Defonti, e per l'orazione dopo le antifone della B. V. M. Serve inoltre per le orazioni delle Letanie, e dell'Aspersione dell'acqua benedetta nelle Domeniche, per le orazioni dopo la Lavanda de' Piedi, e per tutte le orazioni sì prima che dopo la benedizione delle Candele, delle Ceneri, e delle Olive, eccettuate le due prime delle Palme, che si cantano in tono festivo, ed eccettnate ancora le orazioni *Deus a quo* e *Libera nos* nella Feria VI. *in Parasceve*, che si cantano come il feriale delle Messe e le altre diciotto che alternando cominciano per *Oremus* e per *Omnipotens*, le quali diversamente dalle altre si cantano in quel giorno (*V. P. II. c.* 6. §. 1.). Restano ancora eccettuate tutte le orazioni avanti la Messa del Sabato Santo, per la benedizione del Fuoco, dell'Incenso, e del Fonte che si cantano nell'altro tono feriale (*sop.* §. 9.), equivalente ad una lettura piuttostochè ad un canto. S'avverta però che la cadenza dal *Do* al *La* non si ha a fare se non nell'ultima orazione, o nella conclusione di qualsivoglia delle accennate orazioni.

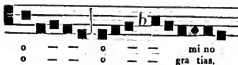
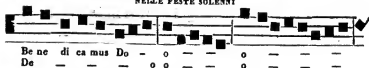
ALTRO TONO FERIALE

Concede mise ri cors Deus fra gi li ta ti nostrae praesi di um: ut

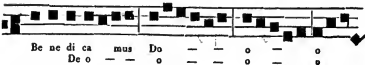
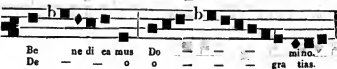
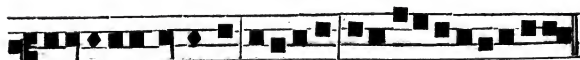
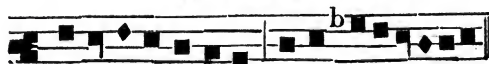
qui sanctae De i Genitricis memo ri am a gi mus, in ter ces si o nis

ej us au xi li o, a nostris in i qui ta ti bus re sur gamus. Per

e un dem Chri stum Do mi num nostrum. Amen.

BENEDICAMUS

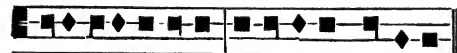
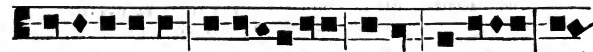
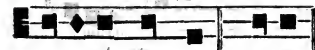
PER I VESPRI E PER LE LAUDI

NELLE FESTE SOLENNI

NELLE FESTE DELLA B. V. M., NELLE OTTAVE DEL CORPUS DOMINI E DEL S. NATALE, COME IN TUTTE LE FESTE NELLE QUALI L'INNO SI CONCHIUDE PER *Jesu tibi sit gloria.*

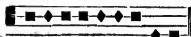
NELLE FESTE DEGLI APOSTOLI E IN QUELLE DI RITO DOPPIO MINORE, MAGGIORE, E DI SECONDA CLASSE

NELLE DOMENICHE FRA L'ANNO, ANCORCHÈ DELL'AVVENTO E DELLA QUARESIMA, NE' SEMIDOPPJ, E FRA TUTTE LE OTTAVE CHE NON SONO DELLA B. V. M.

NELLE LAUDI E NE' VESPRI DELLA DOMENICA DI PASQUA
E DENTRO LA SUA OTTAVA, FINO AI VESPRI
DEL SABATO IN ALBIS ESCLUSIVAMENTE

NELLE FESTE DI RITO SEMPLICE

NELL'OFFICIO FERIALE PER TUTTO L'ANNO

NEL VESPRO DE' MORTI

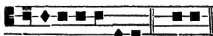
BENEDIZIONE PONTIFICALE

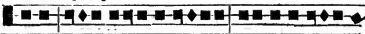
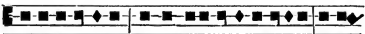
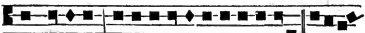
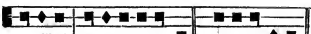
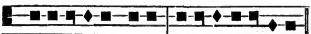
℣. Sit nomen Do mi ni be ne di ctum.
℟. Et hoc nunc, et usque in sae culum.

℣. A dju to ri um nostrum in no mi ne Do mi ni.
℟. Qui fecit Coelum, et terram.

Be ne di cat vos om nipotens Deus. Pa ter, et Fi li us, et

Spi ri tus San ctus. ℟. Amen.

COMPIETA

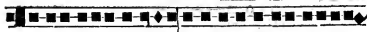
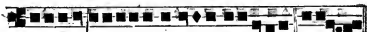
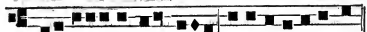
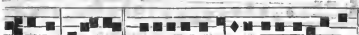
Il Lettore intona

℣. Ju be Domne be ne di ce re

L'Eddomadario risponde

Noctem qui e tam, et fi nem per fe ctum con ce dat nobis

Do mi nus om ni po tens. ℟. Amen.

Il Lettore prosiegue

Fratres, so bri i es to te, et vi gi la te: qui a ad ver sa ri us

ves ter di a bo lus tam quam le o ru gi ens cir cu it, quaerens

quem de vo ret: cu i re si sti te for tes in fi de. Tu autem

Do mi ne mi se re re no bis. ℟. De o gra ti as.

℣. A dju to ri um nostrum in no mi ne Do mi ni.
℟. Qui fecit Coelum et ter ram.

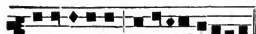
FATTA LA CONFESSIONE E L'ASSOLUZIONE
L'EDDOMADARIO A VOCE CHIARA RIPIGLIA IL CANTO
NELLO STESSO TONO LASCIATO

NEL TEMPO PASQUALE

℣. In manus tuas Do mi ne com men do spi ritum meum. Alle

lu ja, al le luja. ℣. Redemi sti nos Do mine Deus ve ri ta tis.

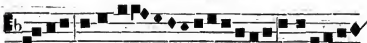
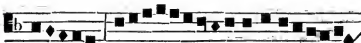
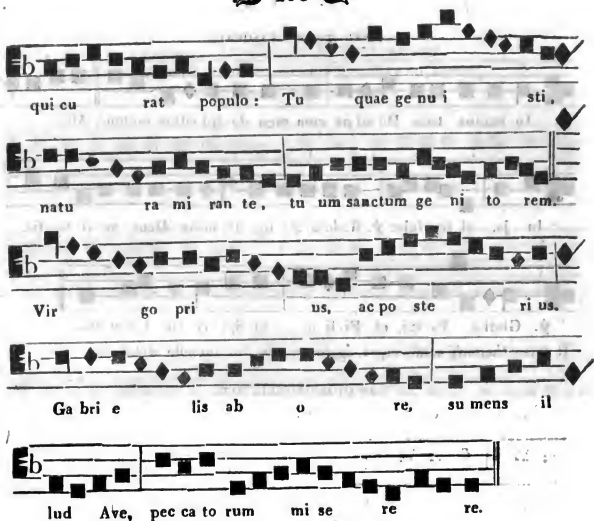
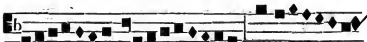
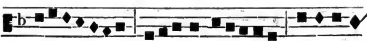
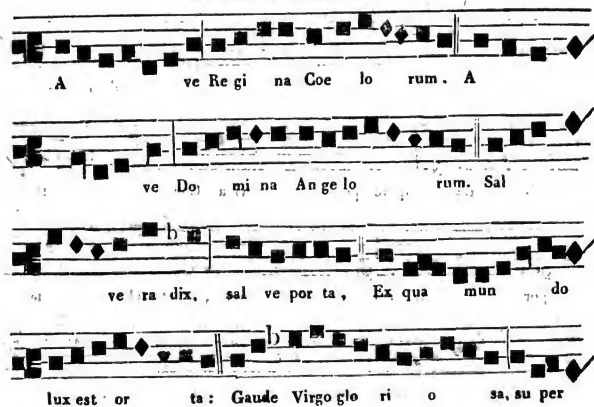
℣. Glori a Pa tri, et Fi li o, et Spi ri tu i San cto.

Il verso *Custodi* come sopra, aggiuntovi in fine un solo *Alleluia.*

IN QUALSIVOGLIA RITO

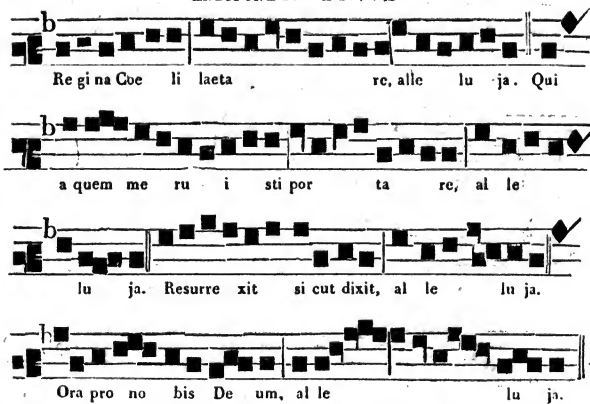
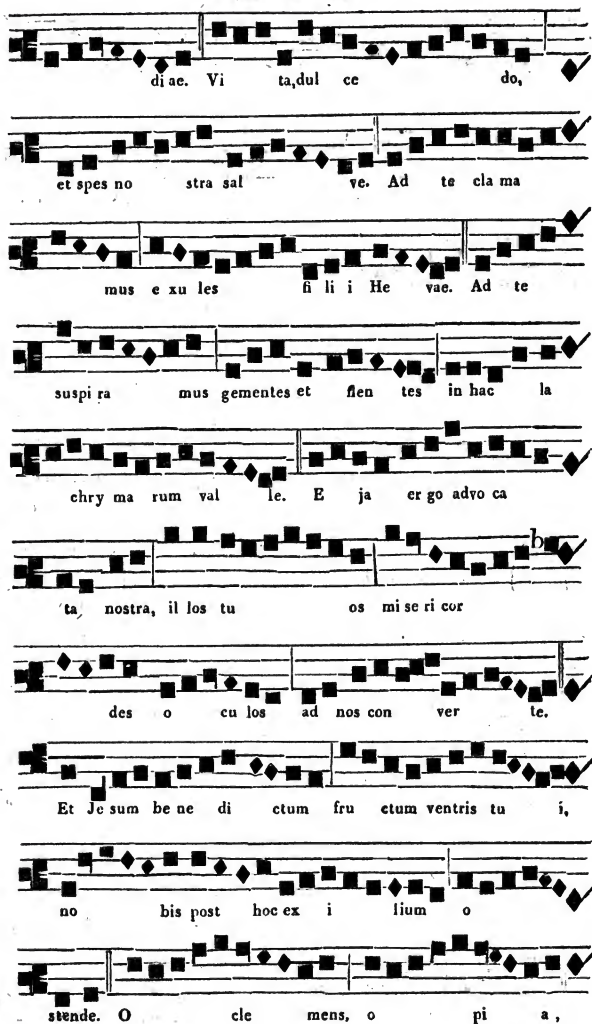
DOPO LE ORAZIONI A COMPIETA, A PRIMA, TERZA, SESTA E NONA

℣. Be ne di ca mus Do mi no .
℟. De o gra ti a s.

DAI VESPRI DEL SABATO INNANZI LA PRIMA DOMENICA DELL'AVVENTO
FINO AI VESPRI DELLA PURIFICAZIONE INCLUSIVAMENTE

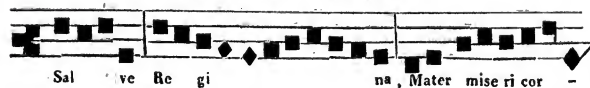
ANTIFONA DELLA B. V. M.

Al ma Redemptoris

Ma ter, quae per vi a Coe li

por ta ma nes , et stel la

ma ris succur re ca den ti, sur ge re

DAL FINE DELLA COMPIETA DELLA PURIFICAZIONE
SINO ALLA FERIA V. IN *COENA DOMINI* ESCLUSIVAMENTE

ANTIFONA DELLA B. V. M.

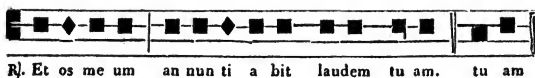
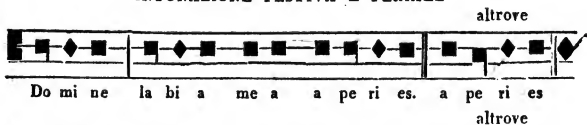
DALLA COMPIETA DEL SABATO SANTO FINO A NONA DEL SABATO DOPO LA PENTECOSTE INCLUSIVAMENTE.

ANTIFONA DELLA B. V. M.

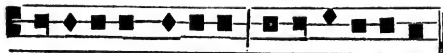
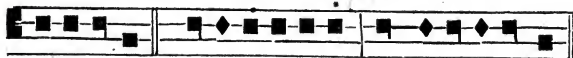
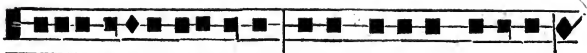
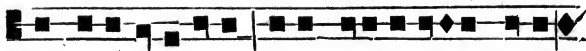
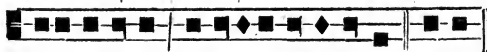
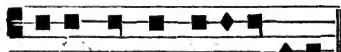
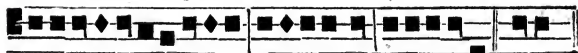
DAI PRIMI VESPRI DELLA SS. TRINITA' FINO A NONA DEL SABATO INNANZI L'AVVENTO.

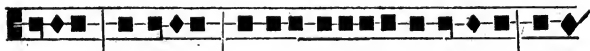
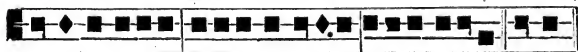
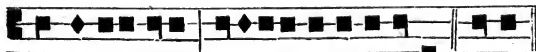
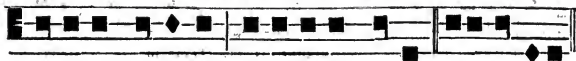
ANTIFONA DELLA B. V. M.

di ae. Vi ta,dul ce do,
et spes no stra sal ve. Ad te cla ma
mus e xu les fi li i He vae. Ad te
suspi ra mus gementes et flen tes in hac la
chry ma rum val le. E ja er go advo ca
ta nostra, il los tu os mi se ri cor
des o cu los ad nos con ver te.
Et Je sum be ne di ctum fru ctum ventris tu i,
no bis post hoc ex i lium o
stende. O cle mens, o pi a,

CAPITOLO SESTO

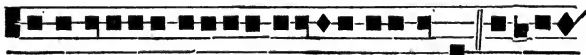
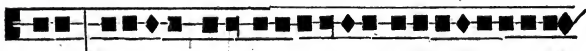
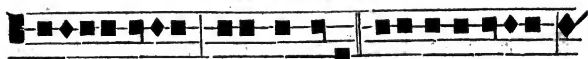
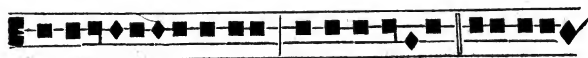
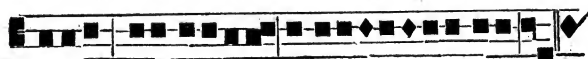
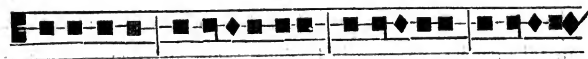
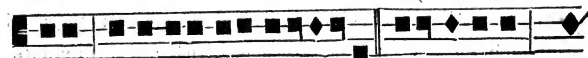
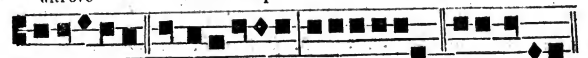
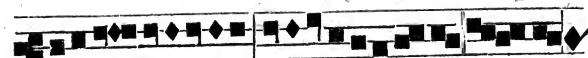
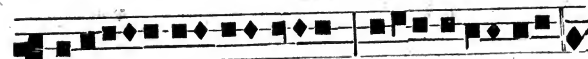
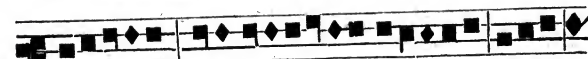
DE' MATTUTINI

INTONAZIONE FESTIVA E FERIALE

1. Il *Deus in adjutorium* si canta all'istesso modo, come ne' Vespri (*P. II. c.* 5. §. 1.). I versetti de' Mattutini si modulano come quelli de' Vespri, osservando la differenza de' riti (*P. II. c.* 5. §. 3.).

NELL' OFFICIO DELLA SETTIMANA MAGGIORE

I versetti nel Mattutino de' Defonti si cantano come ne' loro Vespri (*P. II. c.* 5. §. 3.). Dopo i versetti di ciascun notturno l'Eddomadario a voce alta dice:

ASSOLUZIONE PER I DOPPJ E SEMIDOPPJ

Il Lettore chiede la benedizione.

L'Eddomadario risponde.

2. E così negli altri notturni: ma nelle feste di rito semplice, ne' giorni feriali e nell'Officio della B. V. Maria *in Sabbato* evvi qualche differenza: Il *Pater noster* e il *Jube domne* è sempre lo stesso, ma varia l'Assoluzione e la Benedizione.

ASSOLUZIONE

BENEDIZIONE

NEL FINE DELLA LEZIONE

LEZIONE

3. La lezione si canta regolarmente sopra la corda *Do* e in alcuni luoghi ha tre variazioni, la 1. nel fine del periodo, in cui la voce scende una quinta sotto e cade sul *Fa:* la 2.a nel decorso, in cui, se incontra il monosillabo, o il vocabolo ebreo, scende una terza sopra il *La* e poi torna subito al *Do:* lo stesso pratica, se lo incontra nel fine; ma il *Tu autem* si canta sempre all'istesso modo: la 3.a nel punto interrogativo, in cui scende una seconda e ritorna immantinente al *Do*. In tal forma si cantano le Lezioni tanto del primo, quanto del secondo e del terzo notturno in tutte le Feste dell'anno; ma nella Settimana maggiore le lezioni del primo notturno si cantano in tono mesto e flebile, come si vede più sotto notato, le altre in tono solito. Avvertasi però che in alcune Chiese prima che la voce cada per una quinta sul *Fa*, è solito udirsi una nota coronata (*P. I. c.* 3. §. 3. *e P. II. c.* 1. §. 7.) inferiore, ed ideata sopra la terza o quart'ultima sillaba.

la ti o ne po si ti verba sunt is ta. Orat mul ta patiens,
de malo li be ra ri de si de rans. Contristatus sum, in quit,
in e xerci ta ti o ne mea, et con tur batus sum. U bi contri-
sta tus? U bi conturbatus? In e xer ci ta ti o ne mea inquit...
Om nis ma lus, aut i de o vi vit, ut cor ri ga tur, aut i de o
nella Settimana S.
vi vit, ut per il lum bonus e xer ce a tur. e xer ce a tur.
altrove
in altri tempi
E xer ce a tur. Tu autem Domine mi se re re nobis.℟.Deo gra ti as.
LAMENTAZIONE
In cipit lamenta ti o Je re mi ae Prophe tae. A leph.
Quo modo sedet so la ci vi tas ple na po pu lo :
fa cta est qua si vi du a Domina gen ti um : princeps

pro vin ciarum facta est sub tribu to . Be th.
Plo rans plo ra vit in nocte, et lachrymae ej us in ma xil lis
e jus : non est qui con so le tur e am ex o mni bus
charis e jus. O mnes a mi ci e jus spreverunt e am ,
et fa cti sunt e i i ni mi ci. Ghi mel.
Mi gra vit Judas propter affli cti o nem, et multi tu dinem ser vi-
tu tis, ha bi ta vit in ter gentes, nec in venit re quiem.
O mnes perse cu tores e jus ap prehen de runt e am in ter
an gu sti as. Da leth. Vi ae Si on lu gent,
e o quod non sint, qui ve ni ant ad solemni ta tem. O mnes

portae e jus destru ctae , Sa cerdotes e jus gementes, Vir gines

e jus squa li dae, et i psa op pressa a ma ri tu di ne.

He . Fa cti sunt hostes ejus in ca pi te, i ni mi ci

e jus locu pleta ti sunt: qui a Dominus locutus est super

e am pro pter mul ti tu dinem i ni quitatum e jus. Par vu li

e jus du cti sunt in ca pti vi tatem, an te fa ci em tri bu lan-

tis. Je ru sa lem , Je ru salem, conver te re

ad Do minum Deum tu um.

TE DEUM

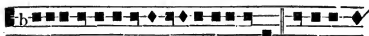
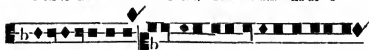
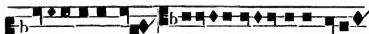
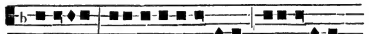
4. Il *Benedicamus* delle Laudi è come quello de' Vespri, secondo la diversità de' riti (*P. II. c.* 5. *pag.* 173.).

RESPONSORIO BREVE A PRIMA

5. Tal è il portamento delle note per il Responsorio a *Prima*, e alle altre Ore; ma nel tempo Pasquale è simile a quello di Compieta nel tempo ancora Pasquale (*P.II.c.*5.*p.*177.)

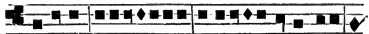
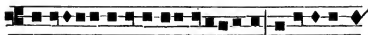
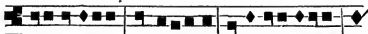
MARTIROLOGIO

6. Il tono del Martirologio per tutto l'anno è come quello della Lezione del mattutino (*V. sop. p.* 183.) e osserva le stesse differenze, le distinzioni medesime ivi notate. Nella sola vigilia di Natale si devono cantar diversamente due clausole, e sono *In Bethlehem etc.* e *Nativitas etc.* Quegli che è destinato a cantarlo, cominci nel tono della Lezione *Octavo etc.* e prosegua *Anno etc.*: giunto alle parole *In Bethlehem* alzi la voce d'una quarta sopra e canti la clausola sino al *factus homo*, in cui tutti genuflettono. Quindi ritornando al tono di prima, canti l'altra clausola *Nativitas* fino al *carnem*, ma come un tratto del *Passio*: dopo la quale tutti si alzano. Il resto poi del martirologio si eseguisce da un altro cantore

nello stesso tono lasciato e come quello della Lezione. Il coro in fine risponde *Deo gratias* nel tono consueto (*Martyr. Rom. cum notis Baron. Edit.* 1748.)

CAPITOLO SETTIMO

DELLA MESSA

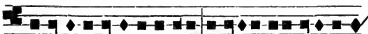
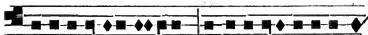
1. Nel Venerdì santo le nove orazioni che cominciano per *Oremus* si cantano in modo di Prefazione: le altre nove che cominciano per *Omnipotens* si cantano in tono feriale sopra la corda *Re* lasciata dal Suddiacono.

Il celebrante

ut e am Deus, et Do mi nus noster, pa ci fi ca re, a du na re

et cu stodi re di gnetur to to or be ter ra rum: sub ji ci ens

e i prin ci patus, et po te states: det que nobis qui e tam,

et tran quil lam vi tam degen tibus, glo ri fi ca re Deum Patrem

Il diacono Il suddiacono

o mni po tentem. O re mus. Flectamus genu a. Le va te.

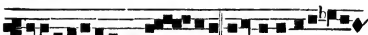
Il celebrante

O mni po tens sempi ter ne Deus, qui gloriam tuam o mnibus

in Christo gen ti bus reve la sti:etc.Per eundem Dominum nostrum.etc.

Il coro Il celebrante

Per o mni a saecu la sae cu lorum. ℟.Amen. O remus et pro etc.

ADORAZIONE DELLA SS. CROCE

NELLA FERIA VI. IN *PARASCEVE*

Il celebrante co' ministri

Ec ce li gnum Cru cis. In quo sa lus

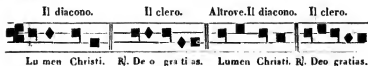
te a do re mus.

così per altre due volte in tono sempre più alto.

NEL SABATO SANTO

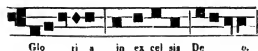
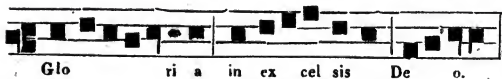
2. Terminata la benedizione del Fuoco, il Diacono tenendo in mano il Triangolo ed accesa una delle tre candele, alzandolo genuflette e dice per tre volte con un tono sempre elevato.

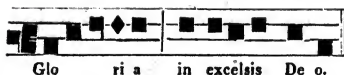
Il diacono. Il clero. Altrove. Il diacono. Il clero.

Lu men Christi. ℟. De o gra ti as. Lumen Christi. ℟. Deo gratias.

PROFEZIE

3. Il canto delle Profezie conviene in tutto con quello della Lezione, fuorchè nell'ultimo punto, in cui la voce non cade sopra la quinta *fa*, ma si mantiene con qualche pausa sopra la corda *Do*, o secondo il parere di altri scrittori, si alza fino al *Re*, scende nel *Do*, e si riposa sul *Si* (*P. II. c.* 6. §. 3.): ciò che equivale a due note coronate una superiore, l'altra inferiore, e suol praticarsi tanto spesso nella Settimana maggiore, anche nel fine de' salmi. Nel decorso della Profezia il monosillabo, la voce ebrea e l'accento acuto s'inflette come nella Lezione, ma nel fine punto non si considera.

GLORIA IN EXCELSIS

NELLE SOLENNITA' E NE' DOPPJ

NELLE FESTE NELLA B. V. MARIA,
NELL'OTTAVA DEL *CORPUSDOMINI* E DEL NATALE

NELLE DOMENICHE, NE' SEMIDOPPJ
E FRA LE OTTAVE CHE NON SONO DELLA MADONNA

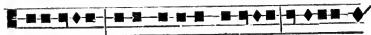
NELLE FESTE SEMPLICI

ORAZIONI

4. Le orazioni si cantano nella Messa, come ne' Vespri secondo la differenza de' riti (*P. II. c.* 5. §. 6. *ec.*).

EPISTOLA

5. Il tono dell'Epistola è regolarmente sopra la corda *Do*, e nel punto fermo suol pausare alquanto sopra la quart'ultima sillaba, o sopra la quint'ultima, e la sest'ultima, se vi fosse qualche sillaba breve o qualche elisione di vocali. Il monosillabo, il vocabolo ebreo, e l'accento acuto non si osservano nell'Epistola, e molto meno nell'Evangelio. Il punto interrogativo si fà al solito, come nella lezione (*P. II. c.* 6. §. 3.) e in fine sopra la quarta, la quinta, e anche la settima sillaba, se alcuna di loro o due son brevi, invece della pausa, si fà la nota *coronata* (*P. I. c.* 3. §. 3.) che equivale a due note poste l'una sopra l'altra. Quest'alzatina di voce ormai sembra autorizzata dal costume di molte Chiese, nè apparisce a noi del tutto riprovevole.

5.a

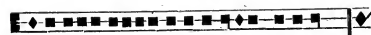
Le cti o Li bri Sa pi en ti ae. Be a tus vir, qui in ven tus est

si ne macu la, et qui post aurum non a bi it, nec sp eravit

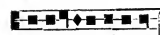
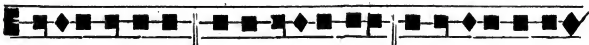
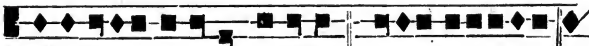
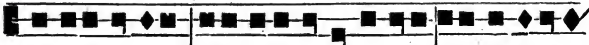
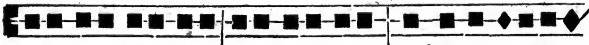
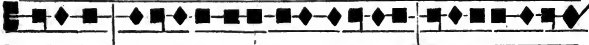
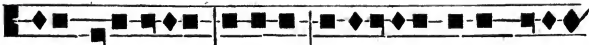
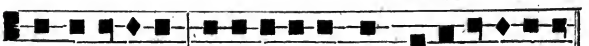
4.a

in pecu ni a, et the sau ris. Quis est hic. et lau da bi mus

4.a

e um? Fe cit enim mi ra bi li a in vi ta su a.... et eleemo-

6.a

sy nas il li us e nar rabit o mnis Ec cle si a san ctorum.

altrove

Ec cle si a san cto rum.

VANGELO

6. Il canto del Vangelo è sopra la corda *Do* ed ha tre variazioni: la prima nel punto fermo, in cui la voce scende per salto di terza sopra la quart'ultima sillaba, o sopra la quint'ultima, se alcuna tra loro fosse breve e torna poi per salto al suo *Do*, seco traendo quelle tre o quattro sillabe che restano: la seconda nel punto interrogativo, in cui la voce s'inflette sopra la seconda o terza sillaba all'istesso modo, che si è tenuto nel punto interrogativo dell'Epistola (*V. sop.* §.5.) La terza nel punto finale, in cui la voce scende per salto di

terza sopra la quarta o quint'ultima sillaba, ma ritorna per scala al *Do*, seco traendo per tre note la sillaba, su cui è caduta la voce, e le altre tre, quattro, o cinque rimanenti, se tra loro alcuna fosse breve. Si lascia dunque al senno del Diacono il determinar precisamente sopra qual sillaba debba far cadere la sua voce, dipendendo ciò e dalla varia combinazione delle sillabe, e dal buon gusto di chi canta.

PASSIONE

C. significa il Cronista. S. la Sinagoga. ✠ il Cristo.

e ri ? O pus e nim bonum o pe ra ta est in me: Nam

semper pauperes habetis vo biscum: me autem non semper ha

be tis. Mittens e nim haec unguentum hoc in Corpus me um, ad

se pe li en dum me fecit. A men di co vo bis,

u bi cumque praedi ca tum fu e rit hoc E van ge li um in to to

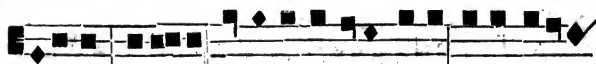
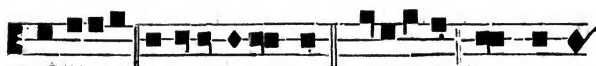
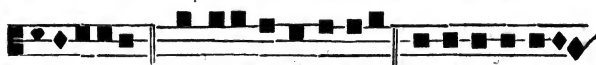
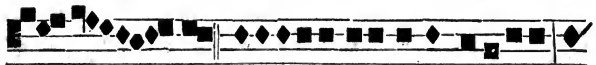
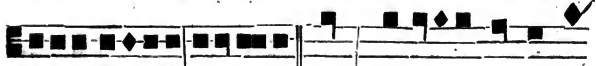
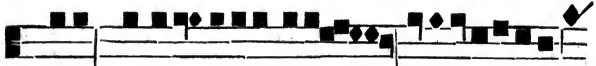
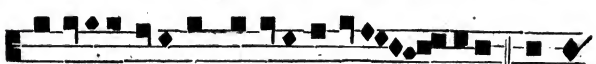
mundo , di cetur et quod haec fec it in me mo riam

e jus. C. Tunc a bi it unus de du o decim, qui

di ci tur Judas Is ca ri o tes ad prin ci pes Sa cerdotum , et a it

il lis. S. Quid vultis mihi da re, et e go vo bis

e um tra dam ?... C. Tunc expue runt in fa ci em ejus, et co la -

phis eum ce ci de runt. Ali i autem palmas in fa ci em e jus
de de runt, di cen tes. SProphe ti za nobis, Christe, quis est qui te
per cussit?... C At il li di xe runt. S Barab bam...C Di cunt
o mnes. S Crucifiga tur. C A it il lis Prae
ses. S Quid enim ma li fe cit?... C Et respondens u ni-
versus populus, di xit. S Sanguis ejus super nos, et super
filios no stros. C...Praetereuntes autem blasphe ma bant eum,
moventes capita sua, et di cen tes. S Vah, qui destruis tem plum
De i, et in tri du o il lud re ae di ficas. Salva te metipsum.
Si fi li us De i es descende de Cru ce... C Et

He ly He ly Lam ma saba cta ni ?

C Hoc est. ✠ De us meus, Deus me us,

ut quid de re li qui sti me ?... C Jesus autem i terum clamans

vo ce ma gna, e mi sit spi ritum. Hic pausatur aliquantulum et genufl.

C Et ec ce velum templi scissum est in du as par tes, a sum mo

usque de or sum... E rant autem i bi Ma ri a Mag da le ne,

et al te ra Mari a, sedentes contra se pul chrum.

CREDO

Il tono del Simbolo degli Apostoli in ogni tempo e in ogni rito è sempre il medesimo.

PREFAZIONE

NELLE FESTE DI RITO DOPPIO E SEMIDOPPIO

Il Celebrante — il Coro — il Celebrante

Per o mni a sae cu la saeculo rum. ℟. Amen. ℣. Dominus vo bi-

il Coro — il Celebrante

seum ℟. Et eum spi ri tu tu o. ℣. Sur sum cor da.

il Coro — il Celebrante

℟. Habe mus ad Do minum. ℣ Grati as a ga mus

il Coro

Do mi no De o no stro ℟. Di gnum, et justum est.

il Celebrante

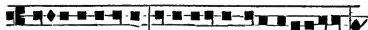
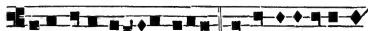
Ve re dignum, et ju stum est, aequum, et sa lu ta re, nos

ti bi semper, et u bique gra ti as a ge re: Do mi ne

sancte, Pater o mnipotens, aeterne De us. Et te in * * *

beatae Mari ae semper Virginis collau da re, bene di ce re,

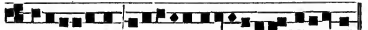
et prae di ca re. Quae et U ni ge nitum tu um, Sancti

Spi ri tus o bumbra ti o ne con ce pit ; et Vir gi ni ta tis

glo ri a per manen te, lu men aeternum mundo ef fu dit

Je sum Christum Do minum no strum. Per quem ma je sta tem

tu am laudant An ge li , a dorant Domi nati o nes ,

tremunt Po te sta tes. Coe li, coe lo rumque Virtutes,

ac be a ta Se raphim, so ci a e xul ta ti o ne

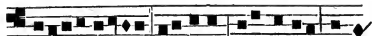
conce lebrant. Cum quibus, et nostras voces, ut ad mitti ju be as

depre ca mur, sup pli ci confessio ne di cen tes.

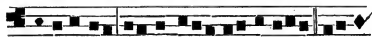
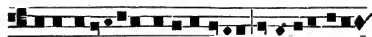
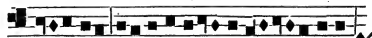
PATER NOSTER

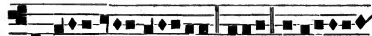
NELLE FESTE DI RITO DOPPIO E SEMIDOPPIO

Il Celebrante il Coro il Celebrante

Per omni a saecula sae cu lo rum. ℟. Amen. O re mus. Prae-

ce ptis sa lu ta ribus moniti, et di vi na in sti tu ti o ne forma ti

au de mus di ce re. Pa ter noster, qui es in coelis, san -

cti fice tur no men tu um: ad ve ni at regnum tuum: Fi at

vo lun tas tu a, sicut in Coelo et in ter ra. Panem

nostrum quoti di a num da no bis ho di e: Et di mitte nobis

de bi ta nostra, sicut et nos di mitti mus de bi to ri bus nostris

et ne nos in ducas in ten ta ti o nem. ℟. Sed li be ra nos a ma lo

Il Celebrante — il Coro — il Celebrante

Per o mni a saecu la saeculo rum. ℟. Amen. Pax ✠ Do mi ni

il Coro

sit ✠ semper vobi ✠ scum. ℟. Et cum Spi ri tu tu o.

PREFAZIONE

NELLE FESTE DI RITO SEMPLICE, NE' GIORNI FERIALI
E NELLE MESSE DE' DEFONTI.

Cum quibus, et nostras voces, ut ad mit ti ju be as de pre camur,

suppli ci con fes si o ne di centes.

PATER NOSTER

NELLE FESTE SEMPLICI, NEI GIORNI FERIALI
E NELLE MESSE DEI DEFONTI.

Il Celebrante — il Coro — il Celebrante

Per omni a saecula sae cu lo rum. ℟. Amen. O re mus. Prae-

ce ptis sa lu ta ribus moniti, et di vi na in sti tu ti o ne forma ti

au de mus di ce re. Pa ter noster, qui es in coelis, san -

cti fi ce tur no men tu um: ad ve ni at regnum tuum: Fi at

vo lun tas tu a, sicut in Coe lo et in ter ra. Panem

nostrum quoti di a num da no bis ho di e: Et di mit te no bis

de bi ta nostra, sicut et nos di mitti mus de bi to ri bus nostris

il Coro

et ne nos in ducas in ten ta ti o nem. ℟.Sed li be ra nos a ma lo.

Il Celebrante il Coro il Celebrante

Per o mni a saecu la saeculo rum. ℟.Amen. Pax✠Do mi ni

il Coro

sit✠semper vobis✠cum. ℟.Et cum Spi ri tu tu o.

CONFITEOR

NELLE MESSE PONTIFICALI E SOLENNI

Con fi te or De o o mnipotenti, Be a tae Mari ae sem per Vir gini

Be a to Mi cha e li Archange lo, Be a to Jo an ni Ba pti stae

san ctis Apostolis Petro et Pau lo, omnibus Sanctis, et ti bi, Pa ter:

qui a pec ca vi ni mis, co gi ta ti o ne, ver bo, et o pe re:

mea culpa, mea culpa, mea ma xima cul pa. I de o precor

Be a tam Ma riam semper Vir ginem, Be a tum Mi cha e lem Archan-

ge lum, Be a tum Jo annem Baptistam, Sanctos A posto los Petrum

et Paulum, o mnes Sanctos, et te Pa ter, o ra re pro me ad

Do minum Deum nostrum.

NELLA QUARESIMA, PRIMA DELL'ORAZIONE SOPRA IL POPOLO
IL DIACONO DICE

altrove

Humi li a te ca pi ta vestra Deo . . . ca pi ta ve stra De o.

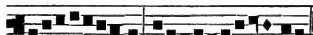
ITE MISSA EST

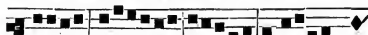
NELLE FESTE SOLENNI

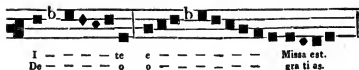
I — — — — — te e — — — — — e — — — — — —
De — — — — — — o o — — — — — o — — — — —

e — — — e — — — — Missa est.
o — — — o — — — — gra ti as

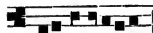
NELLE FESTE DELLA MADONNA, NELL'OTTAVA DEL CORPO DEL SIGNORE
E DEL NATALE.

I — — — — — te e — — — — — Mis sa est.
De — — — — — o o — — — — — gra ti as

NELLE FESTE DEGLI APOSTOLI, E IN TUTTE LE OTTAVE DI RITO DOPPIO.

It e — — e — — — e — — — e — — — —
De o — — o — — — o — — — o — — — —

— — — — Mis sa est.
— — — — gra ti as.

NELLE DOMENICHE, NE' SEMIDOPPJ E IN TUTTE LE OTTAVE CHE NON SONO DELLA B. VERGINE

NELLE DOMENICHE DELL'AVVENTO E DELLA QUARESIMA

DALLA MESSA DEL SABATO SANTO FINO ALLA MESSA DEL SABATO IN *ALBIS* INCLUSIVAMENTE

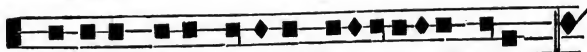
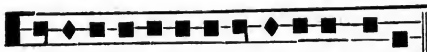
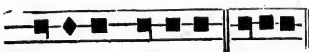
NE' SEMPLICI

Nelle messe de'Defonti il *Requiescant* è come quello de' Vespri pag. 174.

CAPITOLO OTTAVO

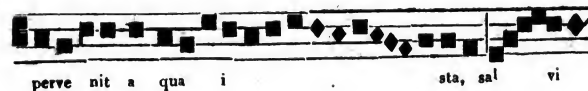
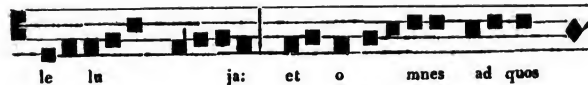
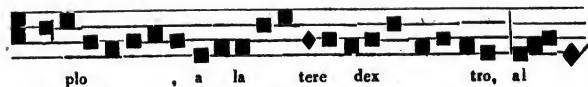
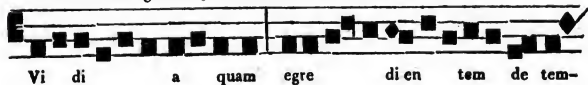
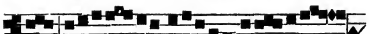
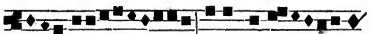
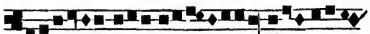
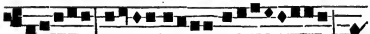
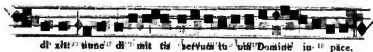
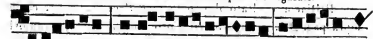
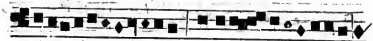
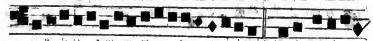
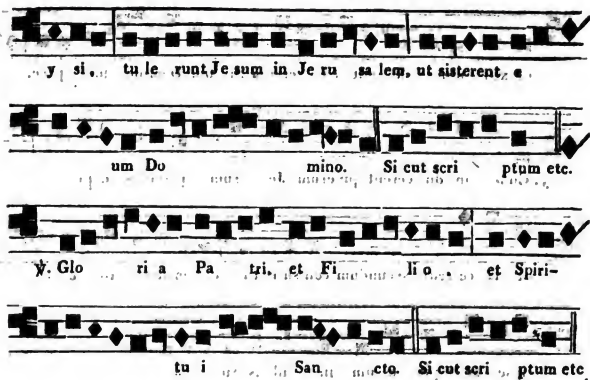
DI ALTRE CANTILENE SAGRE

ASPERSIONE DELL'ACQUA BENEDETTA NELLE DOMENICHE FRA L'ANNO

Il Celebrante genuflesso intona, ed il Coro prosiegue

Il ℣.*Gloria Patri* si canta come il Salmo, ovvero come nella pag. 105. e poi si ripete l'antifona *Asperges*.

L'orazione *Exaudi* si dice in tono feriale (P. II. c. 5. §. 10.)

NEL TEMPO PASQUALE

Il Celebrante genuflesso intona, ed il Coro prosiegue.

fa cti su nt, et di cent': al le lu ja,
al le lu ja. ℣. Con fi te mi ni Domino quo -
ni am bo nus: quo ni am in sae cu lum mi se ri cor -
di a e jus.
Il *Gloria* è come il Salmo, poi si ripete *Vidi aquam* e il resto come sopra.
PROCESSIONE DELLE CANDELE
Il Diacono voltato al popolo dice
altrove
Pro ce da mus in pa ce
℟. In nomine Christi, Amen.
Pro ce da mus in pa ce.
℟. In nomine Christi, Amen.
I Canteri danno principio all'antifona e si avanza la Processione
Ad or na tha la mum tu um, Si on,
et sus cipe Re gem Chri stum : am plecte re
Ma ri am, quae est coe le stis
por ta, i psa e nim por tat Regem glo ri ae

no vi lu minis: sub si stit Vir go addu -
cens in ma nibus fi li um an te lu ci
ferum geni tum, quem acci piens Si meon in ulnas
su as, praedi ca vit po pu lis
Do minum e um esse vi -
tae et mor tis, et Sal va to rem mun di.
ALTRA ANTIFONA
Res pon sum ac ce pit Si me on a Spiritu Sancto, non
visurum se mor tem, ni si vi de ret Christum Do mi ni,
et cum inducerent pu e rum in templum, acce pit
e um in ul nas suas, et be ne di xit De um, et

di xit nunc di mit tis servum tu um Domine in pace.
℣. Cum in du cerent pu erum Je sum parentes e jus,
ut fa ce rent secundum con su e tu dinem legis pro e o:
ipse ac ce pit e um in ulnas su as.
Se non basta si ripete.
All'entrar in Chiesa si canta il Responsorio seguente.
Obtu le runt pro eo Do mi no par
tur turum, aut du os pullos
co lum ba rum. * Sicut scri-
ptum est in le ge Do-
mini. ℣. Post quam imple ti sunt dies
purga ti o nis Mari ae se cun dum le gem Mo

PROCESSIONE DELLE PALME

Il Diacono voltato al popolo dice *Procedamus etc.* come sopra pag. 207. e risposto dal Coro *In nomine etc.*, i cantori danno principio all'antifona seguente.

ALTRA ANTIFONA

Oc eur runt turbae cum flo ri bus, et pal mis Re dem

ptori ob vi am ; et vi cto ri tri um phanti di gna dant

obse quia: Fi lium Dei o re gentes praedi eant; et in laudem

Christi vo ces to nant per nu bi la: Ho san na in excelsis.

ALTRA ANTIFONA

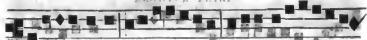
Cum An gelis, et pu e ris fi de les in ve

ni a mur tri um phatori mortis elaman tes: Hosan-

na in excelsis. Turba mul ta, quae convenerat ad di em

fe stum, cla ma bat Do mi no: Be ne di etus,

qui ve nit in no mi ne Do mi ni: Hosan na in excel - sis.

La processione giunta alla porta della Chiesa, quattro o due cantori vi entrano dentro, e chiusane la porta, stando in piedi colla faccia verso la processione, incominciano il seguente:

Glo ri a laus et ho nor ti bi sit Rex Chri ste

Re demptor, Cui pu e ri le de cus prompsit Ho san na pium.

Il Celebrante con gli altri cantori, che stan fuori della Chiesa, ripetono sempre lo stesso versetto *Gloria laus* alternativamente con quelli di dentro, che cantano gli altri versetti seguenti:

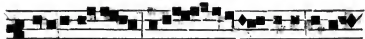
Israel es tu Rex, Da vi dis et in clyta pro les: nomine

qui in Do mini Rex be ne di cte ve nis. ℣. Glo ri a etc.

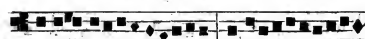
Coetus in ex cel sis, te lau dat cae li cus omnis, et

mortalis ho mo cun cta cre a ta simul. ℣. Glo ria etc.

Plebs Hebraea ti bi cum palmis ob vi am ve nit: cum pre-

ce, vo to, hymnis, ad su mus ec ce ti bi. ℣. Glo ria etc.

Quindi il Suddiacono coll'astile della Croce percuote la porta della Chiesa (*Caer. lib.* 2. *c.* 21. §. 9.) e aperta, la processione entra cantando il Responsorio seguente:

re sur re cti o nem vi tae pro nun ti an-

des; * Cum ra mis pal ma rum:

Ho sanna clama bant in ex cel -

sis: ℣. Cum audis set po pu lus, quod
Je sus ve ni ret Hie ro so lymam, e xi e -
runt ob viam e i. Cum ramis etc.
Non si dice il Gloria Patri.
LITANIE MAGGIORI
Ky ri e e le i son. Christe e le i son. Kyrie e le ison. Christe
au di nos. Christe exaudi nos. Pater de Coelis De us. Mise re re
così fino al ℣. Propitius.
nobis. Sancta Ma ri a. O ra pro nobis. Pro pi ti us es to,
così fino al ℣. Peccatores.
così fino al ℣. Agnus
Parce nobis Domine. Pecca tores. Te rogamus au di nos.
così fino al ℣. Christe
Agnus De i, qui tollis pecca ta mun di, parce nobis Domine.
Christe au di nos. Christe exaudi nos. Ky ri e e le i son. Christe

e le i son. Ky ri e e le i son. Pater noster.

℣. Et ne nos inducas in tentationem.

℟. Sed libera nos a malo.

Cantato il Salmo corrente in tono per lo più sesto, l'Edomadario prosiegue i versetti e le orazioni in modo feriale.

in fine due cantori

℣. Ex au di at nos o mni po tens et mi se ricors Do minus.
℟. Et custodiat nos sem per, Amen.

PANGE LINGUA

Pange lingua glori o si Cor poris myste ri um,

Sangui nisque preti o si, quem in mundi preti um,

fru ctus ven tris ge ne ro si, Rex ef fu dit Gen ti um.

Il versetto *Panem de Coelo* si canta nel modo citato (*P. II. c.* 5. §. 4.) e l'orazione *Deus qui nobis* nell' altro tono feriale (*P. II. c.* 5. §. 10.)

NEL TEMTO DI PASSIONE

Vexil la Re gis pro de unt, fulget Crucis myste rium,

qua vita mor tem per tu lit, et mor te vi tam pro tulit.

NEL SABATO SANTO

Il Celebrante intona per tre volte, alzando gradatamente la voce, ed il coro gli risponde nell'istesso tono.

ESEQUIE DE' MORTI

Quando il cadavere entra in Chiesa, due cantori cominciano l'infrascritto Responsorio, e il clero risponde.

due cantori alternativamente

Subveni te San cti De i, oc -

il Clero

cur ri te An ge li Do mini: * Susci-

pi entes a nimam e jus: * Of ferentes e

am, in cons pe ctu Al tis-

due Cantori

simi. ℣.Susci pi at te Christus, qui

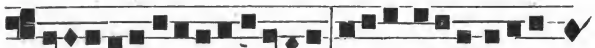
vo ca vit te, et in si nu A brahae, An ge li

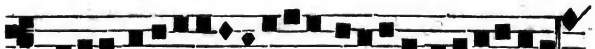
il Clero ripete

dedu cant te. Susci pientes etc.

due Cantori

Il Parroco, dopo di aver detta in tono feriale l'orazione *Non intres*, comincia il seguente Responsorio: il clero lo segue, e due Cantori cantano i versetti.

il Clero

Li be ra me Do mi ne de mor te ae -

ter na, in di e illa tre men da: *

Quan do Coe li mo vendi sunt, et ter ra: *

Dum ve neris ju di ca

re sae culum per i gnem.

due Cantori

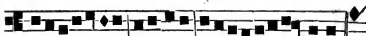
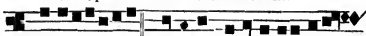
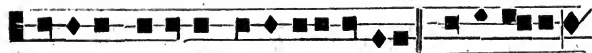
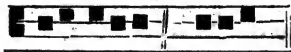
℣.Tremens factus sum ego, et ti me o, dum discussi o

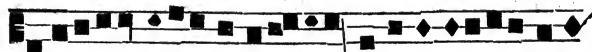
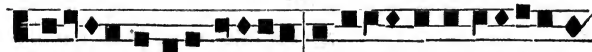
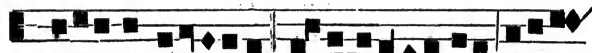
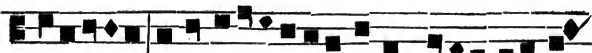
il Parroco

Pa ter noster. ℣. Et ne nos in du cas in tenta ti o nem.
℟. Sed libera nos a ma lo.
℣. A porta inferi.
℟. Erue Domine animam ejus.

℣. Re qui e scat in pa ce. ℟. Amen.
℣. Domine exaudi orationem meam.
℟. Et clamor meus ad te veniat.

℣. Do mi nus vo bi scum. ℟. Et cum Spi ri tu tu o. O re mus.

L'orazione *Deus, cui proprium* in tono feriale pag. 172.

℣. Requi em ae ter nam do na e i Do mi ne. ℣. Re qui e scat
℟. Et lux perpetua luceat e i.

in pa ce. ℟. Amen.

Il Parroco intona la seguente Antifona e il Coro la prosiegue, mentre il cadavere si porta al Sepolcro.

In Pa ra disum de du cant te An ge li; in tu o ad ven tu su -

sci pi ant te Mar tyres, et perducant te in ci vi tatem

san ctam Je ru sa lem. Cho rus An ge lo rum te

su sci pi at, et cum La za ro quondam paupere ae ternam

il Parroco intona l'Antif. e i Cantori il *Benedictus.*

ha be as re qui em. Ego sum. Be ne dictus Dominus

Deus Is ra el, * quia vi si tavit, et fecit redempti onem plebis suae.

il Clero prosiegue *Et erexit etc.*

Finito il cantico *Benedictus* i Cantori ripetono l'Antif.

Il Parroco dice il *Pater Noster* e i versetti come sopra (*pagin.*218.) Dipoi l'orazione *Fac quaesumus* o *Absolve* nel tono accennato (*p.*172.): infine il vers. *Requiem* e *Anima ejus* al solito.

LAUS DEO

ET

BEATISSIMAE VIRGINI MARIAE

AC

SANCTO VINCENTIO A PAULO

ECCLESIASTICAE JUVENTUTIS

PATRONO

INDICE DE' CAPITOLI

PARTE PRIMA

PARTE SECONDA

INDICE GENERALE

DELLE MATERIE CONTENUTE NELL'OPERA

A

B

C

D

E

F

G

H

I

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

IMPRIMATUR

F. Dom. Buttaoni O. P. S. P. A. M.

IMPRIMATUR

J. Canali Arch. Coloss. Vicesg.

ERRORI			CORREZIONI
Pag. 11.	lin. 21.	due in levare	una in levare
» 56.	» 22.	sesta *B-mi*	sesta *E-la-mi*
» 160.	» 11.	terza maggiore	terza minore

Sono questi ad un dipresso gli errori, che si trovano sfuggiti al torchio: la tua cortese benignità, o Lettore, li sappia compatire. Ma guardati dall'accusar d'errore tuttociò, che o non intendi o non ti piace. Vivi con Dio. (il tipografo).

PROTESTA

L'Autore intende goder di tutti quegli ampli privilegj che gli si accordano dalle vigenti costituzioni legislative in materia di stampe.